This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

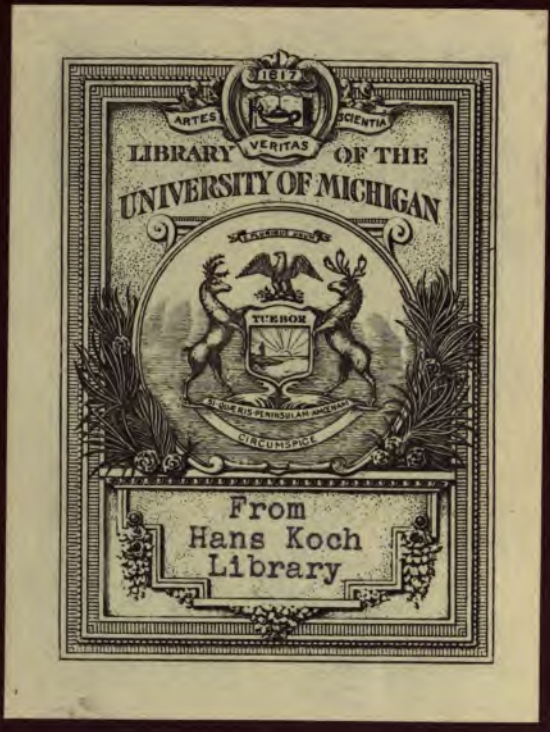
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 812,424

JULIUS ZEITLER

NIETZSCHES ÄSTHETIK

LEIPZIG 1900
HERMANN SEEMANN NACHFOLGER


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
From
Hans Koch
Library

NIETZSCHES ÄSTHETIK

VON

JULIUS ZEITLER.

2. TAUSEND.

LEIPZIG
HERMANN SEEMANN NACHFOLGER
1900.

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Druck von E. Haberland in Leipzig.

Library of
Hans Kohn
2-9-49

B
3318
E8
Z48

Inhalt.

Einleitung . . . . . Seite 1

I. Metaphysische Ästhetik.

1. Dionysos und Apollo . . . . . „ 23
2. Die griechische Tragödie . . . . . „ 32
3. Philologengezänk und Griechentum . . . . . „ 41
4. Das Musikdrama Wagners . . . . . „ 51
5. Nietzsche Apostata . . . . . „ 61
6. Nietzsche und die Romantik . . . . . „ 72
7. Der Geniekultus . . . . . „ 81
8. Analecta ästhetica . . . . . „ 89
9. Kritische Einwände . . . . . „ 99

II. Kritische Ästhetik (Kunstpsychologie).

1. Ästhetische Entwickelung 1876—82 . . . . . „ 121
2. Von Wagner und vom Griechentum . . . . . „ 130
3. Genie und Inspiration . . . . . „ 138
4. Zur Psychologie des Künstlers . . . . . „ 149
5. Nietzsche und die Wissenschaft . . . . . „ 161
6. Wandlungen und Morgenröten . . . . . „ 177
7. Realismus und Naturalismus, Romantik und klassische Kunst . . . . . „ 186
8. Die Kunst des Lebens, der Feste und der Zukunft „ 200
9. Vom Problem des Schauspielers und anderem . „ 213
10. Anmerkungen . . . . . „ 221

III. Physiologische Ästhetik.
1. Der Roman des Zarathustra . . . . . Seite 237
2. Physiologische Ästhetik . . . . . „ 265
3. Der Fall „Bizet“ . . . . . „ 283
4. Epilog . . . . . „ 288

Berichtigung.

Seite 32, Zeile 5 von unten muss es statt: „Besiegung des Objektiven“ heissen: „Besiegung des Subjektiven“.

Seite 129, Zeile 10 von unten muss es statt: „Hebel“ heissen: „Nebel“.

Einleitung.

Überblickt man die Litteratur, die sich seit einem Jahrzehnt an das Werk und die ungewöhnliche Erscheinung Nietzsches geheftet hat und geht man die Reihe der Autoren durch, die von den verschiedensten Standpunkten aus an diesen Schriftsteller herangetreten sind, so wird man auch sofort eine Einseitigkeit der Betrachtungsweise gewahren, in der alle übereinstimmen, mögen es christliche Philosophen oder Kantianer, Spinozisten oder Psychologen sein. Mit einer gewissen Heftigkeit hat sich die Nietzschelitteratur auf ein einziges Problem in Nietzsche geworfen und zerrt und reisst an ihm herum, als ob auf Grund der Lösung dieses Problems alle Aufschlüsse über den merkwürdigen Mann erhalten werden könnten, als ob das psychologische Rätsel, das er darstellt, nur auf diesem Wege zu lösen sei. In der That beschäftigt sich die ganze Nietzschelitteratur mit nichts eifriger, als mit dem Moralphilosophen, als mit dem Entwicklungsethiker. Über dem moralistischen Problem in Nietzsche vergass man, dass er noch andere barg.

Man hielt sich an die zusammenhängenden Schriften seiner letzten Periode, an den „Zarathustra“ und an die darin ausgesprochene Übermenschenidee. Das Übrige, die ganze Entwicklung der siebziger Jahre, sollte dabei an Wichtigkeit hinter den moralistischen Schriften zurücktreten.

Worin mag diese einseitige Art der Behandlung begründet sein? Einmal darin, dass man die achtziger Jahre Nietzsches als seine allereigenste Periode interpretiert, zu der die vorhergegangenen nur Ouverture gewesen seien. Zudem liegen ja die Schriften seit dem Zarathustrabuch zeitlich am nächsten — also, so kalkuliert man, liegen sie auch der Zeit am nächsten. Dies ist aber nur eine Vordergrundsdenkweise.

Ein tieferer Grund, sich gerade mit dem Moralphilosophen Nietzsche zu befassen, liegt aber ferner in der starken ethischen Strömung, die durch die ganze Zeit geht. Das Interesse an Fragen der Moral ist ein allgemeines und seine Bedeutung für die Zeit soll auch nicht bestritten werden. Durch die sozialen Fragen, in deren Flutung sich die westlichen Kulturvölker befinden, zittert ein tiefer ethischer Grundton hindurch, eine sittliche Stimmung macht sich darin geltend, die gebieterisch nach einer Reform des sozialen Lebens verlangt. Auch Nietzsche war auf dem Wege zu einer neuen Sittlichkeit. Aber nur auf dem Wege dazu, soweit es seine destruktive Skepsis zuliess. Ob nun das Ideal, das er aufstellte, ein positives oder negatives ist, thut hier nichts zur Sache. Nur darum handelt es sich, dass seine Anhänger und Gegner gerade um sein Moralprinzip sich scharen. Indem diese es hart befehden und jene es verherrlichen, bekennen sie, dass es ihnen gerade um die Moral und

fast nur um die Moral zu thun ist, und mit dieser Moral identifizieren sie den ganzen Nietzsche. Darin liegt eine grosse Einseitigkeit. Denn die moralistische Frage wird so für Nietzsche zum zentralen, zum Grundproblem überhaupt gemacht.

Wie schief der Standpunkt ist, von dem aus Nietzsche beurteilt wird, lehrt die Thatsache, dass die Diskussion über seine Moralprinzipien sich schon in Dissertationen und Seminarübungen niederschlägt. Die Beschäftigung mit der Moral bedeutete für Nietzsche Beschäftigung mit der Wissenschaft. Das Moralproblem repräsentierte ihm die Wissenschaft. Wer weiss, dass seine Tragik darin lag, zwischen Kunst und Wissenschaft niemals eine feste Scholle zu finden, in der er seine Meinungen verankern konnte, für den sind jene Etappen, in denen die Moralprinzipien im Vordergrunde standen, nur die Umschläge, die Reaktionen, die auf eine hochgesteigerte künstlerische Produktion folgten.

Nietzsche mutet an wie ein Schläfer, der bald auf dieser, bald auf der anderen Seite liegt, der sich auf einem zerwühlten Lager zwischen Kunstträumen und Wissenschaftwirklichkeiten hinüber- und herüberwälzt, wie ein Schwimmer, der, bald auf der Brust schwimmend, über schwarze Meeresschlünde gleitet, bald auf dem Rücken liegend, in heiterer Himmelsbläue Schneegipfel von diamantener Schönheit leuchten sieht. Nietzsche glaubte in der That, wissenschaftlich zu arbeiten, so lange er das Moralproblem vorhatte. Und wieviel Kunsttraum glüht noch in diese Art Wissenschaft hinüber, wie scheint sie vergüldet und verbrämt von einer Schönheit, wie sie nur ein Künstler über eine Wissenschaft zu legen vermag. Bei alledem ist die Unterströmung der Kunst nicht wegzudenken.

Wie eine warme Blutwelle lässt sie Probleme über sich kräuseln, in denen der Oberflächenblick nur einen Schaumkamm sieht, den die Wissenschaft aufgeworfen haben soll.

Bei einigen der Autoren klingt freilich auch der Künstler leise an, aber doch nur referatweise, eben so weit, als es seine ersten Schriften und sein Wagnerkultus erfordern. Von einer Interpretation seiner Theorie der Tragödie ist keine Rede; vielmehr eilen alle Autoren möglichst rasch über diese für sie so unergiebige Zeit hinweg, da sie erst beim Heraufkommen des Problems der Moral auf ihre Rechnung, nämlich auf den eigentlichen Nietzsche zu kommen glauben. Noch seltener als bei der „Geburt der Tragödie" verweilen diese Autoren bei den Kunstaphorismen der zweiten Phase, aus denen höchstens die prägnantesten herausgegriffen und als Zeugnisse für den Abfall von Wagner hingestellt werden; von einem tieferen Erfassen des Zusammenhanges derselben mit der innersten Entwickelung Nietzsches ist auch hier keine Rede.

So hat sich denn fast die gesamte Nietzsche-Litteratur auf den Moralkritiker geworfen und hat den Künstler, den Ästhetiker in Nietzsche darüber ganz vernachlässigt. Die litterarische Meute stürzte sich erst recht auf den „Immoralisten", auf den „Übermenschen" und so entstand allmählich ein ganz schiefes Bild, ein Zerrbild von Nietzsche, aus dem gerade die charakteristischen Züge seiner Persönlichkeit herausfielen. Wäre es da nicht am Platze, einmal den Künstler in Nietzsche zum Worte kommen zu lassen und nur den Künstler? Einmal eine Umwertung in der Nietzsche-Litteratur zu vollziehen? Den Standpunkt der psychologischen Betrachtung einmal auf

rein künstlerischem Gebiete einzunehmen? Hier ist brache Scholle, die des Pfluges harrt, der in das Verständnis dieser Entwickelung eine neue Furche zieht und eine neue Linie aufwirft, in der vielleicht wertvollere Schätze zur Psychologie dieses grossen Künstlers liegen, als sie von der moralistischen Betrachtungsweise der philosophischen Tagelöhner herausgeschürft wurden. Denn Nietzsche ist ganz und tief nur von dem zu verstehen, der ihn als Künstler und Schriftsteller auffasst, der begreift, dass das Übermenschenproblem vor allem ein Produkt des individualistischen Künstlers und nicht so sehr des Moralphilosophen war. Vielleicht war das Werk des Immoralisten in Nietzsche nur ein Nebenprodukt des Künstlers? An Beweisen dafür aus den Jahren 1888 und 1889 würde es nicht mangeln. Man braucht überhaupt nur aufmerksam hinzuhorchen, wo Nietzsche irgendwo das Wort „Kunst" nennt. Hier, in unscheinbaren Dingen verborgen, enthüllt er sein tiefstes, die Qual, mit der er das Problem „Kunst" sein ganzes Leben lang in sich trug.

Nur durch Betonung des künstlerischen Faktors in Nietzsche kann der Nietzsche-Bewegung eine entscheidende Richtung gegeben werden. Überschätzung und Unterschätzung hielten sich ihm gegenüber bisher die Wage. In der kritischen Würdigung des Eremiten von Silberblick, die sich langsam erst Raum schafft, ist vielleicht die Ästhetik berufen, den Platz einzunehmen, den bisher die Moral usurpiert hatte.

Die künstlerische Auffassung Nietzsches ist als grundlegend überhaupt zu betrachten. Zu seiner Geisteswelt kann kein besserer Zugang gefunden werden, als durch seine Ästhethik. Hier liegen die centralen Wurzeln seiner Persönlichkeit.

Gerade in der Ästhetik handelt es sich am energischsten um das Thema Nietzsche. Auf diesem Gebiete hat der Denker seine tiefsten Wurzeln, die Geburtszange des Analytikers muss da hinunter, wenn er überhaupt verstanden werden soll. Hier liegen die Goldschächte, aus denen ein Strom des Segens und der Schönheit über alles floss, womit sich Nietzsche beschäftigte, hier die Depots seines unerschöpflichen Reichtums, mit dem er das dürrste Problem und die windigste Weisheit noch in Goldbrokat und Purpur hüllte.

Wenn — für den Künstler — Ästhetik überhaupt nur ein Versuch ist, um über die Kunst Herr zu werden, so bringt er der spekulativen Ästhetik am wenigsten Respekt entgegen. Aber auch in nicht wenigen Kreisen der Wissenschaft ist die spekulative metaphysische Ästhetik zum Kindergespött geworden. Nun hat Nietzsche auch in seiner ersten Periode — trotz Schopenhauer, trotz Wagner — mit ästhetischer Spekulation wenig zu schaffen. Vor allem sind in seinem mittleren Studium wahre confessions in artibus zu finden. Die drei ästhetischen Epochen, in die sich seine Entwickelung gliedern lässt, fallen auffälliger und bezeichnender Weise mit den bekannten moralischen Epochen vollständig zusammen. Scharf geschieden sind diese Epochen nicht, alles bewegt sich in Übergängen. Die Widersprüche, die hier und da aufschrillen, liegen nur gleich erratischen Blöcken zwischen den geologischen Entwickelungsschichten.

Nimmt man die Entwickelungsgeschichte Nietzsches als das Gerippe, so ist doch der Schwerpunkt in die psychologische Betrachtungsweise zu legen, in die Kunstpsychologie Nietzsches, die dessen Knochen mit

blühendem Fleisch umkleidet. Das Periodenschema soll überhaupt um keinen Preis in den Vordergrund gerückt werden — das wäre nur ein Skelettmodell mehr — dagegen ist die ganze Fntwickelung einer gleichmässigen Behandlung zu unterstellen, in ihrer Totalität zu nehmen und nur die jeweilige Etappe nach der jeweilig mächtigen Bewusstseinsströmung zu charakterisieren.

So empirisch auch der junge Nietzsche manchmal anmutet, so ist doch das erste Stadium als „metaphysische Ästhetik" zu bezeichnen. Dabei hat die „Geburt der Tragödie" eine fundamentale Bedeutung. Schopenhauer, Wagner, Nietzsche — damit ist die ganze Komplexion der Jahre 1868—1876 bezeichnet. Der Künstler gilt im Wagnerkultus als dionysisches Wesen, sein Schaffen ist „dionysisch". Die Kunst ist das grosse Kulturproblem, das heisst, die Kunst Wagners, der Parsifaltempel, der Rauschzustand im Tristantaumel. Nietzsche steht in dieser Zeit ganz unter dem Banne der Persönlichkeit Wagners. Die Kunst gilt als Mittel zur Herrschaft über das Volk, zur Volkskultur. In Bayreuth sollen eleusinische Mysterien gefeiert werden.

Was die Theorie der Tragödie anlangt, so ist ihr mit vagen Phrasen über Traum und Rausch nicht beizukommen. Das Stilgegensatzpaar dionysisch-apollinisch wird von Referaten nicht erschöpft. Wer freilich verbohrter Moralist ist, der geht an ihm vorüber.

Die „Geburt der Tragödie", von unebenbürtigen Eltern gezeugt, ist eine geniale psychologische Intuition, mit philologischem Handwerksmaterial unzulänglich bewiesen. Welcher Psychologe würde nicht lächeln, wenn ihm ein Philologe eine psychologische

Theorie philologisch beweisen wollte! Aber Nietzsche war nur äusserlich Philologe, der Künstler war stets latent in ihm. Hierher gehören die Einflüsse, die Schopenhauer und Wagner auf Nietzsche ausgeübt haben. Diese Felsblöcke müssen erst weggewälzt werden, damit die Strasse zu Nietzsche frei wird. Man muss wissen, aus welchen Quellen er getrunken hat.

Schon von 1872 an scheint Nietzsche nüchterner zu werden. Jedenfalls fühlt er sich schon 1874 einmal Wagner so entfremdet, dass er sogar die Niederschrift einer herben, harten Kritik nicht scheut.

Dieser zweiten Periode, der positivistischen, der ästhetisch-kriticistischen, oder wie man sie nennen möchte, der apollinischen, ist die höchste Bedeutung beizumessen. In ihrer Aphorismenflut leuchten trotz aller Sprünge und Widersprüche Gedankenreihen, deren einzelne Glieder sich mühelos zu einer schimmernden Perlenkette zusammenschmieden lassen. Dem dionysischen Rausche folgt der apollinische Traum. Die Reaktion gegen Wagner, der Bruch mit ihm ist eine Notwendigkeit. Nietzsche wird mündig, er prägt sich seine eigenen Kunstwerte. Die Verzückung, den Rausch, den Orgiasmus, worin er vorher das Wesen der Kunst, das Ziel ihrer Wirkung erblickt hatte, erkennt er jetzt als sehr primitive, fast prähistorische Dinge. Aus dem Schwelgen in artistischen Schauern gelangt er jetzt zu griechischem Mass, zur griechischen massvollen Form — imprägniert mit französischem Esprit. Die romanische Kultur des 18. Jahrhunderts gewinnt die Oberhand. In diesem Rationalismus wird an Stelle des apollinischen Masses die Anmut höchstes Prinzip. Zu gleicher Zeit wird aber auch die Skepsis an der Kunst übermächtig, die Kunst erscheint ihm als eine überwundene Puber-

tätskrisis, ein Komödiantenproblem. Für die entgötterte Kunst aber, für ihre Kämpfe und Sehnsüchte soll nun die Wissenschaft Ersatz bieten.

Diese Lebensstrecke ist die erfreulichste, geniessbarste und erquicklichste. Hier hat Nietzsche seinen Höhepunkt. Mochte er immerhin die Kunst als Gift für jeden intellektuell gross gewachsenen Menschen erklären, mochte er sie verdammen und ihr gegenüber das harte trockene Brot der Wissenschaft preisen — er kann doch nicht los von ihr. Trotz der schneidendsten Geniekritik huldigte er dem Genius nach wie vor. So kam es, dass seine Hauptperiode (1876—1882) mit der Forderung schloss, dass der Mensch zum Kunstwerke umgeschaffen werden müsse, wenn nicht vielleicht der Mensch an sich schon als Kunstwerk zu gelten habe. Denn die Selbstbejahung Nietzsches ist vor allem in künstlerischem Sinne zu verstehen. Die Formulierung dieses Kunstzieles hat Zukunftswert. Hier erreicht Nietzsche seine tiefste Einsicht.

Am Eingange der dritten Periode (1882—1889) steht Zarathustras Zauberschloss, von den Dionysos-Dithyramben umrankt, gleich hängenden Gärten. Und in der allgemeinen intellektuellen Auflösung der immoralistischen Gehirnverrenkungen der späteren Jahre bleibt Nietzsche nur eines treu, der unerschütterliche Glaube an die Kunst. Es liegt Tragik darin, dass die Dionysien seiner Jugend wieder heraufglühen mussten, um ihm einen festen Halt zu geben. So wird der Gedanke der „physiologischen Ästhetik" geboren, der Herren-Ästhetik, der Ästhetik der Macht. „Schön ist, was lebenerhöhend ist". Und wie Blitze aus dem Chaos, sprühen als Vermächtnis des Umnachteten noch im Antichrist ein paar Worte herauf, in denen die

Möglichkeit einer kommenden Vergöttlichung des Lebens dämmert und webt, einer Lebenskunst, die zur Ablösung und Verscheuchung der Artistenkunst berufen sei. . . .

Die Stellung, die Nietzsche während dieser ganzen Entwickelung zur Wissenschaft einnahm, verdient nur soweit Berücksichtigung, als sie ihm als Medikament gegen die Kunst diente. Wie sich Nietzsche zur Wissenschaft verhielt, ist ein Problem der Erkenntnistheorie und erheischt eine eigene Bearbeitung. Er hat sie geschmäht und gepriesen, verhöhnt und umjubelt, aber über den Zwiespalt, der sein Inneres zerteilte, wurde er nicht Herr. Um die Gelehrten mit „Schauspielern des Geistes" zu verwechseln, dazu gehörte schon eine arge Verkennung der Thatsachen. Doch kann in der Formulierung seiner Ästhetik dem künstlerischen Individuum Nietzsche manches zu gute gehalten werden, vor dem die „strenge Wissenschaft" sich bekreuzigen würde, ja, für das sie nicht anstehen würde, ihn in Acht und Bann zu thun.

Stellt man die Nietzsche-Betrachtung auf solche Füsse, so ergiebt sich sofort eine andere Orientierung in dem Gebäude seines Werkes. Es scheint, als seien fast alle bisherigen Interpreten auf der Hintertreppe hineingekommen, während das Palastportal mit den ehernen Flügeln und den assyrischen Löwenköpfen schweigend harren musste, bis sich der Schlüssel dazu gefunden hatte. Oder man hat den Eindruck, als hätten findige Archäologen in einem alten Griechentempel den Götteraltar dort gesucht, wo in Wahrheit die Morgenandachtsstätte der Priesterschaft stand. Nun stellen sich die Perspektiven ganz anders ein; für das Problem der Willensfreiheit wird damit Platz

gemacht — jeder Künstler ist Indeterminist und Nietzsche war Künstler, sein Determinismus war jedesmal ein Irrtum. Der Übermensch empfängt eine neue Geltung und die Lehre von der ewigen Wiederkunft offenbart sich vor dem Nietzschepsychologen in ihren peinigenden Widersprüchen. Es fragt sich nur, in welchem Umfange diese Umwertung zu geschehen hat, welche entlegensten Horizonte noch nach diesem Mittelpunkte hin orientiert werden dürfen. Das „Seid auch nicht allzuzahm" Shakespeares gilt auch hier. Wer überhaupt etwas zu sagen hat, darf schon mit Reiterstiefeln auftreten. —

Da hier ästhetische Probleme zur Verhandlung gelangen sollen, so darf auch der Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Ästhetik nicht fehlen. Der gegenwärtige Aufschwung der wissenschaftlichen Ästhetik ist einerseits der jüngsten Kunstbewegung zu verdanken, die auch theoretische Auseinandersetzungen gebar, denen trotz ihres kunstindividualistischen Charakters ein bleibender Wert nicht abzusprechen ist, andererseits der exakten Psychologie, von der die psychologische Methode und Betrachtungsweise in die bis dahin rein begriffliche und extrem idealistische Ästhetik getragen wurde.

Die neueste Ästhetik will das Fundament der Kunst überhaupt begründen. Ihr Grundprinzip hat sie im ästhetischen Gefühl. Es handelt sich also darum, erst eine Psychologie des ästhetischen Fühlens zu begründen. Sie geht von der Thatsache aus, dass im ästhetischen Gefühl ein allgemeines Moment liege Die Fähigkeit, ästhetisch zu fühlen, muss allgemein sein, um überhaupt für die Wissenschaft Wert zu haben. Im ästhetischen Gefühl kann es keine Be-

sonderheiten geben, die einerseits dem Kunstschaffen, andererseits dem Kunstgeniessen zugeteilt werden können. Sowohl der konsumierende Ästhetiker — der geniessende Kenner — als auch der produzierende — der Künstler — stimmen in der Basis des ästhetischen Gefühles überein. Denn auf diesem erst erhebt sich der Kunstgenuss, begründet sich das Kunstschaffen. Es giebt keine zweierlei Ästhetik, eine für den Künstler und die andere für den Laien — mit diesen Unterschieden hat die wissenschaftliche Ästhetik nichts zu schaffen. Dagegen mag wohl untersucht werden, was die sogenannte künstlerische Ästhetik für die wissenschaftliche Ästhetik bedeuten kann. Und sie bedeutet ihr sogar sehr viel, denn aus ihr holt sich die wissenschaftliche Ästhetik ihr vornehmstes Material. Sobald sie sich bescheidet, ein Spezialgebiet der allgemeinen Ästhetik zu sein, nämlich eine Kunst- resp. Künstlerpsychologie, wird die wissenschaftliche Ästhetik ihre Resultate mit Freuden aufnehmen. Aber sie darf nicht mehr sein wollen, als sie leisten kann

In der richtigen Erkenntnis dieser Dinge verzichtet die wissenschaftliche Ästhetik vollständig auf die Psychologie des Kunstschaffens und überlässt es der Kunstpsychologie, diese auszuarbeiten; sie verzichtet auch darauf, Entwickelungsgeschichte der Künste zu treiben, genetisch zu sein, ja, sie abstrahiert auch von den künstlerischen Systemen und sieht über alle Einteilungen hinweg, eingedenk ihrer vornehmsten und höchsten Aufgabe, erst in das Problem des ästhetischen Gefühles Licht und Klarheit zu bringen.

Die Kunstpsychologie, als welche sich die ganze Ästhetik Nietzsches darstellt, bildet also nur einen Teil der allgemeinen wissenschaftlichen Ästhetik, aus der

jeder Unterschied zwischen geniessendem Laien und schaffendem Künstler verbannt ist. Die Prinzipien, welche die wissenschaftliche Ästhetik aufstellt, sind für alle verbindlich, für den Kenner, wie für den Künstler selbst; letzterer kann keine Ausnahme statuieren und seine eigene Ästhetik als die alleinseligmachende aufstellen, den Normen der wissenschaftlichen Ästhetik hat er sich unbedingt zu unterwerfen, unbeschadet seiner „Individualität", die innerhalb dieser Normen noch einen weiten Tummelplatz findet, um sich darin zu entladen. In aller ästhetischen Thätigkeit hat das ästhetische Gefühl als allgemeines grundlegendes Moment zu gelten.

Aber auch die Ästhetik der Kunstwerke bildet nur einen kleinen Ausschnitt aus der allgemeinen Ästhetik. Deren Reich ist viel weiter, als es die augenfällige Produktion von Werken gestatten möchte und der Gesetzmässigkeit in diesem Reiche unterliegen auch die Werke, die im engeren Bezirke der Kunstproduktion entstehen. Letztere wird sich stets auf dem Boden einer individualistischen Ästhetik zu behaupten suchen und selten zugeben, den höheren Normen einer allgemeinen Ästhetik unterworfen zu sein. Aber eine „Ästhetik für Künstler" ist ein Unding. Und in der That ist auch in der modernen Kunstentwickelung die individualistische Auffassung der Kunst überwunden und bahnt sich eine höhere, des grossen Zweckes der Kunst würdigere Auffassung an.

Es fragt sich also, in welchem Umfange es auch wissenschaftlich zweckmässig ist, der ästhetischen Entwickelung Nietzsches nachzugehen. Es ist zu erwarten, dass nicht nur die Nietzschekenner an diesen Problemen Anteil haben. Denn Nietzsches Persönlichkeit ist wie ein

Demant von so reichem Facettenschliff, dass es immerhin interessant ist, eine bisher noch wenig gewürdigte Seite seiner Persönlichkeit einmal unter Beleuchtung zu rücken.

Dagegen wäre erst zu untersuchen, welcher Nutzen der Wissenschaft aus diesem Unternehmen erwächst. Die wissenschaftliche Ästhetik kennt nun den Künstler Nietzsche gar nicht, ebensowenig wie die neueren Kunstlehren der Nichtzünftigen auf den verschiedensten Gebieten seit 1890 ihn kennen. In dieser Richtung übte er keine Wirkung. Wenn auch angenommen werden kann, dass man in Künstlerkreisen sehr aufmerksam auf ihn hören wird, so hiesse es doch einem überschwänglichen Optimismus huldigen, nun auch einen weitgehenderen Einfluss auf die wissenschaftliche Ästhetik zu erhoffen. Denn von ihrem Standpunkte aus ist Nietzsche durchaus nicht einwandfrei. Es ist freimütig zuzugestehen, dass seinen ästhetischen Ansichten das „streng wissenschaftliche" fehlt. Das war auch nicht seine Absicht. Mit dem, was er Ästhetik nannte — er operierte offenbar nur mit dem Namen — wollte er auch durchaus nicht bei den Professoren derselben Anerkennung finden, die ihn zudem an theoretischen Kenntnissen auf diesem Felde bei weitem überragten. Überschlägt man das wenige, was Nietzsche aus der historischen Ästhetik bekannt war, so beschränkt es sich auf ein paar axiomatische Hauptsätze, die von Plato, Aristoteles, Lessing und Kant geprägt sind. Auf dieser mageren, schmalen Grundlage aber besass Nietzsche eine Bekanntheit mit Schopenhauer und Wagner, die ihm trotz alledem eine hohe Überlegenheit sicherte. Sucht man nun — es möge im Voraus betont werden, dass ihr Wert in einer anderen

Richtung liegt — aus seinen ästhetischen Anschauungen zu extrahieren, was für die wissenschaftliche Ästhetik brauchbar sein könnte, so ist dies wenig genug im Vergleiche zum Gesamtumfange seiner ästhetischen Beschäftigung. — Die gegenwärtige Ästhetik hat aber eine ungeheuere Bereicherung und Vertiefung durch den Aufschwung aller Künste erfahren und ist auf dem besten Wege, sich zu einem Systeme zusammenzuschliessen, in dem diese Wissenschaft wieder einen Höhepunkt, wenn nicht eine Vollendung erreichen dürfte, in dem sich wenigstens ein Bau gestaltet, in den die Kunst des angehenden Jahrhunderts ohne Furcht vor klassizistischer Verknöcherung hineinwachsen kann.

Wenn nun Nietzsches Ästhetik auch nicht „streng wissenschaftlich" ist, so behält sie darum doch einen eigenen Wert für die Wissenschaft. Diese hat ein ganzes Teilgebiet des ästhetischen Systemes für die Psychologie der künstlerischen Produktion abgezweigt. In diesem sehr umfangreichen Kapitel, das eine grundlegende Bedeutung in Anspruch nehmen darf, treffen sie sich. Sogar die Zunftästhetiker geben seit der Kunstrevolution — mit saurer Miene zwar die Meisten — zu, welch' ein Hauptfaktor die Psychologie des Kunstschaffens ist. Männer wie Dilthey und Frimmel lassen dem Künstler als dem geborenen Ästhetiker volles, wenn nicht zu volles Recht angedeihen. Vor dieses Forum gehören die ästhetischen Anschaungen Nietzsches, die von einem Kunstschaffenden geschrieben sind und sich wesentlich mit dem Kunstschaffen, seinen psychologischen und sozialen Bedingungen beschäftigen. Man lasse sich nicht täuschen; Nietzsche war kein Denker, kein Philosoph, wenig Moralist, am wenigsten

ein Mann der Wissenschaft — aber er war ein Künstler. Er war ein grosser Stilist und vielleicht der beste Schriftssteller, den wir seit Goethe gehabt haben. Der Individualist in Nietzsche verschmolz mit dem Künstler; eines bedingte das andere. Seine Selbstaussagen betrafen weniger den Kunstgenuss, als das Kunstschaffen. Dieses stand für ihn, wie für alle Künstler, denen objektive Werte wenig am Herzen liegen, im Vordergrunde. Seine ästhetischen Bekenntnisse sind darum allerdings nur mit Vorsicht aufzunehmen, im Gebiete der Kunstpsychologie jedoch sind sie durchaus wertvoll. Ein dreifaches Material liegt in ihnen, erstlich zur Psychologie des Kunstschaffens, dann zur Psychologie des Künstlers überhaupt, schliesslich zur Psychologie Nietzsches selbst, dieses merkwürdigen Menschen, der nur als Artist recht verstanden werden kann.

Es wird sich vielleicht ergeben, dass sich Nietzsche in der Wertverteilung seiner Werke grossen Irrtümern hingab. Es mag ihm wie Goethe ergangen sein, der zu Eckermann sagte, er halte seine Farbenlehre für sein grösstes Werk. So schätzte Nietzsche seine moralkritische Thätigkeit am höchsten ein.

Was nun seine Ästhetik angeht, so legte Nietzsche bis in seine letzten lichten Tage einen hohen Wert darauf, das Dionysische und Apollinische in eine Problemstellung gebracht zu haben. Diese beiden ästhetischen Kategorien bürgerten sich wohl für eine Weile im Kreise um Wagner ein, aber sie vermochten sich nicht dauernd zu halten und wurden bald wieder ausgeschieden. Für die wissenschaftliche Ästhetik waren sie überhaupt nicht vorhanden, aber für die Kunstpsychologie können sie bei vorsichtigem Gebrauche

immer noch fruchtbar sein. Der Individualismus Nietzsches wurde wohl von den Künstlern aufgenommen, aber zugleich wirkten seine ästhetischen Theorien nur sehr wenig auf die Entwickelung der zeitgenössischen Kunst ein, die aus eigener Kraft heraufkam bis zu dieser wundervollen Blüte, die ihr nun bevorsteht.

Nietzsche ist nur als Künstler zu verstehen. Als solcher wird er auch bleiben. Als Dichter, als Stilist, als Sprachschöpfer und Sprachbildner ist Nietzsche unwiderleglich. In allen anderen Punkten ist er anfechtbar, hat er oft nicht einmal Waffen, sich zu verteidigen, als Künstler aber ist er ewig gerechtfertigt. Ist auch die „Geburt der Tragödie" psychologisch ein Monstrum, so ist sie doch stilistisch und dichterisch ein Meisterwerk und konnte nur einer begnadeten Stilkünstlerschaft gelingen. Die Macht der Sprache seiner „Unzeitgemässen Betrachtungen" wird dauernd mustergiltig bleiben und die Abhandlungen von der Historie, von Schopenhauer werden immer gelesen werden. Nietzsche verfügte in seinen Produktionen über eine ungeheuere künstlerische Konzentration, seine Essays atmen eine Formvollendung ohne Gleichen und unter seinen Aphorismen befinden sich wahre Kleinodien der Sprachkunst. Zarathustra und die Dionysosdithyramben legen Zeugnis ab von ihrem Dichter. Selbst Schopenhauer erreichte diese Sprachgewalt nicht. Seiner Einbildungskraft entströmten die Bilder und Gleichnisse in schier unerschöpflicher Fülle. In der Weltlitteratur nehmen seine Werke einen Platz allerersten Ranges ein. Selbst die erbittertsten Gegner können sich dem berückenden Zauber dieser Sprache nicht entziehen, wenn sie überhaupt nur einen Sinn dafür haben. Wenn sie seine Ideen auch gefährlich

finden, so preisen sie dennoch die poetische Sprache, in die sie gehüllt sind. Selbst durch die grimmigste Kritik bricht die Bewunderung vor dem Dichter und Schriftsteller Nietzsche immer wieder durch; seine sprachliche Schönheit entwaffnet alle Gegner. Das litterarische Denkmal, das er sich in seinen Schriften errichtet hat, ist unzerstörbar. . . .

Noch eins: In gewissen Bildungskreisen und Litteraturgruppen ist eine Legende im Schwange, der nicht genug widersprochen werden kann: Die Legende vom Nietzschetum. Dieses Schlagwort beruht anf einer absurden Fabelei und argen Übertreibung. Von der krassen Ausbildung, in der es seine Verbreiter malen, ist wenig zu spüren. So kritiklos ist die Welt nicht mehr, dass sich eine „Nietzschesekte" hätte bilden können. Der Lärm, der in gewissen Litteratur-Konventikeln gemacht wird, ist kein Gradmesser für die Verehrung der Nietzschefreunde. Nietzsche bedeutet für uns sehr viel — aber von Vergötzung und Verhimmelung ist dabei nicht die Rede. Überhaupt hat sich in kürzester Zeit schon soviel Einsicht über Nietzsche verbreitet, dass er nicht mehr „verführen" kann, ausser zu seinem Guten. Die Psychologie hat sich um die Ergründung dieses Rätsels nicht vergeblich bemüht. Von einem Nietzschekultus kann daher nicht die Rede sein — man müsste denn die Verzückungen halbverrückter litterarischer Cliquen in den Grossstädten dafür nehmen. Alle jene entrüsteten Seelen, die mit Keulenschlägen gegen das „Nietzschetum" dreinfahren, mit Donnerkeilen gegen die Gefahr wettern möchten, führen einen Kampf mit Windmühlen auf. Die Gründe dieser Vaterlandsrettungen, dieser Gesinnungstüchtigkeiten, liegen vielfach in der Ein-

seitigkeit, mit der man beharrlich darin fortfährt, in Nietzsche einen Moralphilosophen zu sehen. Auch für den souveränen zügellosen Individualismus, wie ihm das jüngste Kunstschaffen teilweise fröhnt, kann Nietzsche nicht allein verantwortlich gemacht werden.

Frägt man herum, wer heute auf den Namen Nietzsche schwört, erfährt man, dass es gerade seine Gegner sind, die etwas einer „Nietzsche-Bewegung" ähnliches in Scene setzen. Sie malen ein Schreckbild vom Nietzschetum an die Wand und schlagen dann mit Knütteln darauf los. Zuerst behäufen sie es mit allem Schrecklichen, Fragwürdigen, Abscheulichen — dann prügeln sie es. Und besonders gehören dazu jene Abtrünnigen, die den Dichter in einer früheren Zeit masslos geliebt und vergöttert haben, sie rächen sich dafür, dass er sie einmal in seinen Bann gezwungen hatte.

Der fanatischen blinden Anhänger Nietzsches giebt es in der That wenige, und seine Vergötzung wird höchstens im Weihrauchdunste litterarischer Zirkel betrieben. Dagegen hat in den Kreisen seiner Freunde und Kenner eine kühle, milde, kritische Würdigung die Oberhand gewonnen, und das gläubige Nachbeten Jener, die vor seinen rätselhaften und geheimnisvollen Sprüchen wie vor Offenbarungen verzückt auf den Knien liegen, wandelt sich zusehends in Verständnis und Einsicht. Auch die Wirkung Nietzsches auf die Jugend ist übertrieben worden. In allem meldet sich eine gerechtere Würdigung seines Werkes an; ja zuweilen scheint Nietzsche schon historisch geworden zu sein, überwältigt von der mächtigen Zeit, die auch den Nacken des Stärksten beugt, der sich wider sie auflehnt.

Das Gute, das Nietzsche brachte, wird stets an-

erkannt werden; was ihm missriet und worin er irrte, das wird einfach abgeschnitten und zu den übrigen wertlosen Abfällen geworfen, an denen die Geistesgeschichte so reich ist. Das Nietzschetum aber ist ein Phantom in den Köpfen seiner einsichtslosen Gegner.

Culmbach, im August 1900.

Julius Zeitler.

I.

Metaphysische Ästhetik.

1. Dionysos und Apollo.

Am Eingang des ästhetischen Lebenswerkes Nietzsches steht „die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". Die Erzeugung dieses Erstlingswerkes, das im Jahre 1871 entstand, war keine einheitliche und die Mächte, die an seiner Wiege standen, hatten in ganz verschiedenem Masse daran Anteil Einem einseitigen Geiste hätte dieses Werk, in dem sich Philologie, Kunst und Philosophie vereinigen, nicht gelingen können. So reichlich schliesslich der Zusammenklang dieser Richtungen sein mochte, in dem vollendeten Werk beherrscht doch die Kunst das Ganze. Denn der eigentliche Vater dieses „Kentauren" ist Wagner. Man könnte es für verfrüht halten, davon zu reden. Aber wenn es sich darum handelt, die Anschauungen zu zergliedern, die Nietzsche von der griechischen Tragödie hatte, so sind die Einflüsse Wagners auf die Bildung dieser Anschauungen als so mächtig zu erachten, dass der Geist Wagners sogleich mit aufgerufen werden muss, um davon Zeugnis abzulegen.

Es ist nicht unsere Aufgabe, an dem philologischen Können Nietzsches Kritik zu üben, wohl aber

festzustellen, wie weit es sich in den Dienst Wagners stellte und bis zu welchem Grade letzterer Nietzsches philologische Produktionen beeinflusste. Denn für Nietzsches Gesamtauffassung des Griechentums ist dies von fundamentaler Wichtigkeit. Bei alledem können es nur Vorbemerkungen sein, die über diese Beziehung zu machen sind, da alles, was Wagner und sein Musikdrama selbst betrifft, einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben muss.

Nietzsche bezeugt selber seine Abhängigkeit in philologicis von Wagner. Im Vorwort zur „Geburt der Tragödie", wie es in verschiedenen Redaktionen und Entwürfen vorliegt, ist das niedergelegt. Wie mit einem Gegenwärtigen in einem Zwiegespräch, verkehrte er bei der Abfassung der Schrift mit Wagner. Ihm war sie auch gewidmet, als „dem erhabenen Vorkämpfer", in dessen Sinne Nietzsche auch stolz bekennt, dass er von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens überzeugt sei. Für die Barbaren, die die Kunst nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schellengeklingel zu ihrem Ernst des Daseins betrachteten, wollte er gar nicht geschrieben haben.

Wenn dem Philologen das Griechentum als Problem erschien und er sich gedrungen fühlte, das unverfälschte griechische Wesen wiederherzustellen, so entsprang das nicht wissenschaftlichen Gründen, sondern künstlerischen Anschauungen, wie sie sich in der engen Freundschaft mit Wagner bildeten, in dem Nietzsche etwas persönlich erlebte, was „der bisherigen Ästhetik unfassbar" und woran sie „zu Schanden geworden" war. Nietzsche legte hohen Wert darauf, zu

bekennen, dass „in dem ernsten Probleme des tragischen Kunstwerkes ihre Empfindung so wunderbar consoniere". In einigen Entwürfen aber, die den Jahren 1870 bis 1872 angehörend seinem Nachlass entstammen, giebt Nietzsche so tiefen Aufschluss über diesen Gegenstand, dass über die Herkunft der eigentümlichen Färbung seiner philologischen Grundanschauungen kein Zweifel mehr bestehen kann: „Für mich erläutert das leibhaft geschaute Phänomen Wagners zuerst negativ, dass wir die griechische Welt bis jetzt nicht verstanden haben, und umgekehrt finden wir dort die einzigen Analogien zu unserem Wagnerphänomen". Und 1872: „Was das Griechentum betrifft, so halte ich mich an die Erfahrungen, welche ich Richard Wagner verdanke. Die sogenannte historisch-kritische Wissenschaft hat gar kein Mittel, so fremden Dingen näher zu kommen: wir brauchen Brücken, Erfahrungen, Erlebnisse. Dann wiederum brauchen wir Menschen, die sie uns deuten, die sie aussprechen."

Nach diesen Vorbemerkungen nun, durch welche der späteren Gesamtdarstellung jener Verhältnisse nicht vorgegriffen sein soll, wenden wir uns zur „Geburt der Tragödie".

Werfen wir vor allem einen Blick auf den Gesamtaufbau des Werkes. Es gleicht einem kunstvoll gegliederten Organismus, in dem die Teile in einer wundersamen Harmonie vereinigt sind. Seine Komposition ist meisterhaft. Vielleicht hat Nietzsche hier den glänzenden Beweis geliefert, dass er sich auf die Architektur eines Buches verstand; er umspannte das ganze Gebäude wenigstens dieses Werkes. Kein Stein und kein Satz steht da an der unrichtigen Stelle; alles ist

wie aus einem Guss, aus einem Geist geboren. Bei keinem anderen Buche Nietzsches hat man so das zwingende Gefühl des Organischen, Gesetzmässigen, wie bei diesem.

Mit bewusster Absicht verzichtet Nietzsche auf jede Einleitung, in der er ja über mancherlei ästhetische Fragen in wohlgesetzter Weise hätte reden können. Nichts davon. Mit einem Sprung stürzt er sich mitten in sein Thema und setzt gleich an den Eingang seiner Abhandlung die Doppelheit des Apollinischen und des Dionysischen als jener zwei Kunstprinzipien, an welche die Fortentwicklung der Kunst unlösbar geknüpft sei. Apollo und Dionysos, die beiden Kunstgottheiten der griechischen Welt, beschwört er herauf und benennt nach ihnen die ästhetischen Prinzipien, die er als fundamental erkannt hat. Apollinisch ist die Kunst des bildenden Künstlers, des Plastikers, des Epikers, dionysisch die Kunst des Musikers, des Dramatikers. Psychologisch gehören erstere in den Bereich des Traums, letztere in den Bereich des Rausches. Nietzsche erinnert an das Wort Hans Sachsens von der „Wahrtraumdeuterei" und sieht in der Erzeugung von Traumwelten die Voraussetzung aller bildenden Kunst. Denn der wahrhafte Gott des Scheines ist Apollo, der Beherrscher der Phantasie, dessen weisheitsvolle Ruhe von allen wilden Regungen ferne bleibt und sich in massvoller Begrenzung hält.

Anders Dionysos, der vor allem im Rausch sich offenbart, sei es der Rausch der Trunkenheit oder der Rausch des Geschlechts, der von den babylonischen orgiastischen Sakäen an bis zum heutigen Tage beim Wiedererwachen der Natur durch die Menschheit

braust. In der dionysischen Verzauberung wandelt der Mensch so verzückt und erhaben, wie er die Götter im Traum wandeln sieht. „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden" unter den Schauern des Rausches. So brechen diese künstlerischen Mächte unmittelbar aus der Natur hervor und diesen natürlichen Kunstzuständen gegenüber ist jeder Künstler „Nachahmer" — entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder beides zugleich, wie in der griechischen Tragödie, in deren Erzeugung sich dem dionysisch Trunkenen sein Zusammenhang mit dem innersten Wesen der Welt in einem gleichnisartigen Traumbilde offenbart. Hier entsteht nun die Frage nach der Art und Höhenentwicklung dieser Kunsttriebe der Natur bei den Griechen, diesem auserwählten Volke der beiden Kunstgottheiten, diesem „Genie unter den Völkern".

Was den apollinischen Griechen anlangt, so steht seine hohe plastische Befähigung wohl ausser Zweifel. Die dionysische Kraft aber bedarf überhaupt keines Beweises. Zwar leistete die dorische Kunst, die eigentliche Manifestation Apollos, harten Widerstand; aber über alle Grenzen brach Dionysos in seine Domänen ein, ja, er wuchs schliesslich sogar aus dem Herzen des Hellenischen heraus und im Tempel von Delphi schlossen beide Gottheiten Frieden. Aber noch lange graute dem noch von Homer träumenden Griechen vor der dionysischen Musik, bis er sich in den dithyrambischen Dionysosdiener gewandelt hatte, der in seinen Verzückungen zugleich die grösste Kraft des Verstehens für diesen Zustand gewann.

Apollo war der eigentliche Vater der olympischen Götterwelt. Aber dieser Olymp war keineswegs einem

triumphierenden Überschwang des Daseins entsprungen; gerade das Leiden, das der Grieche in den Entsetzlichkeiten des Lebens empfand, hatte den Olymp erzeugt; um leben zu können, schuf sich der Grieche diese prachtvollen Götter. „Derselbe Trieb, der die Kunst ins Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins", liess auch die olympische, die apollinische Welt entstehen. Ihr erhabenster Ausdruck ist die homerische „Naivetät". Wie der Traum, so ist das naive Kunstwerk „Schein des Scheins". Der Prozess des naivkünstlerischen Schaffens ist es, den Raffael in seiner Transfiguration darstellt. Die Vergöttlichung der Individuation im apollinischen Sinne heiligt auch die Begrenzung, das Mass. Die Zucht zur Mässigung verrät, wie viel Dionysisches doch von Anfang an im Griechen schlummerte, das wach wurde, als die extatischen Töne der Dionysosfeiern immer lockender vom Übermass, vom Rausch des Lebens jauchzten. Die apollinische Strenge löst sich unter dem einbrechenden Strom des Dionysischen, bis beide Kunstgottheiten als ebenbürtig sich verschmelzen und die attische Tragödie, den dramatischen Dithyrambus, erzeugen.

Mit diesen Ausführungen setzte Nietzsche den Gott Dionysos wieder in alte Rechte ein; aber er erhöhte ihn auch sogleich über seine Nebengötter. Es ist Nietzsches Verdienst, dass die griechische Kulturgeschichte auf jenes lang vernachlässigte dionysische Phänomen aufmerksam wurde.

Die Dionysien wurden im Herbste, zur Zeit des Kelterns, und im März, wenn die Fässer mit dem ausgegorenen Wein geöffnet wurden, unter überschwänglicher Heiterkeit und zügellosen Scherzen gefeiert und

das Preislied zu Ehren des segenspendenden Dionysos, der von einem bizarr verkleideten Festchor vorgetragene Dithyrambus, war der Keim der dramatischen Dichtung. Aber mit Rausch und Weinwonne ist die Bedeutung des Dionysos noch nicht erschöpft, er hat noch andere Aufregungen im Schosse, hinter ihm verbirgt sich noch ein grosses dunkles Gebiet des antiken Lebens, das noch heute von Geheimnis umhüllt ist. Wie die phrygische Göttermutter Semele, so verhängt auch Dionysos Wahnsinn. Wer die Begehung ihrer Mysterien zu Gesicht bekommt, oder unberufen in ihr Heiligtum tritt, wird verrückt. Mit den trieterischen Weihen, die jedesmal einen Sturm in der griechischen Seele erregten, scheint es nicht anders zu sein. Dionysos selber wird einmal wahnsinnig. Jene trieterischen Feiern werden wohl ein Rätsel für alle Zeit sein. Und dieser unheimliche Geist treibt nicht nur im Mythus seine verblendeten Mänaden zu allen Schrecklichkeiten, sondern er verlangt auch in historischer Zeit noch hie und da Menschenopfer und sendet jedem, der ihm nicht gehuldigt hat, tödliche Krankheiten und Wahnsinn.

Das häufige epidemische Rasen weiblicher Bevölkerungen in Griechenland ist eine psychologische Thatsache. Ganze Frauenschwärme wurden vom heiligen Wahnsinn höchster Wonne ergriffen, auf dem Kithäron und dem Parnass rasten sie in Extase „dem Gotte". Dabei „handelt es sich sichtbar um Pathologisches"[1]). Burkhardt nennt es einen Vorgang, den „die moderne Gesellschaft nie dulden würde". Als ein noch un-

1) Burkhardt, Griechische Kulturgeschichte S. 71.

gebändigtes Urphänomen des religiösen Empfindens wären diese wilden Feiern am besten zu erklären; denn das Ansteckende eines als gottesdienstlich geltenden Taumels ist handgreiflich. Man nahm Hypnose und Suggestion zur Erklärung zu Hilfe; aber die eigentlichen Quellen, aus denen diese aufgeregte Verzückung, dieses Toben und μαίνεσθαι der dionysischen Schwärmer kommen, sind problematisch. Burkhardt selbst scheint es nicht ganz geheuer dabei zu sein, denn er meint: „Wem noch von Zeit zu Zeit ein Wink darüber zu teil wird, dass Traum, Ahnung und Fernsehen einander nicht immer fremd sind, der wird vielleicht für klug finden, kein Aufhebens davon zu machen".

Wie dem nun auch sei, die Darstellung des dionysischen Mythus wurde der Anlass zur Entstehung der Tragödie; die festliche Scene wurde zum Theater. Sind doch bei Dionysos Mythus, Person und Kultus auf eine rätselvolle Weise verschmolzen. Am dionysischen Mythus erwies sich vor allem die extatische Künstlerschaft der Griechen.

So wurde das jugendtrunkene, überschwänglich fröhliche Bild des Spenders der Reben für Nietzsche zu einem metaphysischen Symbol. Anstatt die Künste aus einem einzigen Prinzip abzuleiten, nahm er die beiden künstlerischen Gottheiten der Griechen für die Entstehung des Kunstwerkes in Anspruch, Apollo als den verklärenden Genius des principii individuationis, der die Erlösung im Scheine vollbringt — Dionysos aber als den Gott, der den Bann der Individuation zerbricht und den Weg zum innersten Kern und Wesen der Dinge aufschliesst. Mit seiner Auslegung der Dionysoskultur suchte Nietzsche als Philo-

loge einen neuen Weg zur Welt der Alten, als philosophischer Schüler von Wagner und Schopenhauer machte er sie zur Grundlage seiner Weltanschauung überhaupt. Von jenen beiden Lehrern war ihm die metaphysische Deutung der Kunst eingepflanzt worden.

2. Die griechische Tragödie.

Um in die vielumstrittene Entstehungsgeschichte der Tragödie Licht zu bringen, stellt Nietzsche Homer, dem Typus des apollinischen naiven Künstlers, den leidenschaftlichen dionysischen Archilochus gegenüber, nachweisend, inwiefern letzterer, der typische Lyriker, als Künstler möglich ist.

Alle bildende Kunst beruht auf der Welt des Auges; aber auch das Epos versetzt in den Traumzustand des Schauenden. Der Rhapsode sieht lebendige Gestalten und will sie auch anderen zum Anschauen vorführen. Dagegen kommt unter der dionysischen Kunst der Verzauberung die Illusion, der Wahn auf seine Höhe.

Aus einer eingeschobenen Zwischenbemerkung geht klar hervor, dass Nietzsche in dieser Zeit noch ganz im Gehorsam der kantischen Fundamentalformel der Ästhetik lebt, indem er nämlich den subjektiven Künstler als den schlechten Künstler bezeichnet und alle Kunst erst mit der Besiegung des Objektiven, mit der Erlösung vom individuellen Willen beginnen lässt und sich überhaupt ohne Objektivität, ohne „reines, interesseloses Anschauen“ eine wahrhaft künstlerische Erzeugung nicht denken kann. Umsomehr lockt es

ihn, das dionysische Mysterium des Archilochus, des ersten subjektiv genannten Künstlers zu enträtseln. Die Identität des antiken Lyrikers mit dem Musiker steht ihm dabei sofort fest. Und zwar produziert dieser dionysische Lyriker „das Abbild des Ur-Einen" zunächst als Musik, diese Musik hinwiederum manifestiert sich ihm apollinisch in einem gleichnisartigen Traumbilde; von „Subjektivität" kann dabei also gar keine Rede mehr sein. Während der subjektive Mensch überhaupt nicht Dichter sein könnte, ist der dionysische Lyriker Weltgenius, der von seinem persönlichen Menschen nur in symbolischen Bildern und Gleichnissen spricht. Überhaupt kann das Subjekt, das wollende Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden. Der künstlerische Mensch ist von seinem subjektiven Willen befreit. Hier nimmt Nietzsche einen „Urkünstler der Welt" an, vor dem die ganze Kunstkomödie abläuft und für den der Mensch nur in der Bedeutung eines Kunstwerkes seine höchste Würde hat. „Denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt." Nur im Akt der künstlerischen Produktion kann der Genius etwas über dieses Wesen der Kunst aussagen.

In dieser Untersuchung der Lyrik darf das Volkslied als ursprünglichste Lyrik nicht fehlen. Ihre Produktion beginnt mit der Melodie, die Sprache ahmt vor allem die Musik nach. Hierin liegt auch das einzig mögliche Verhältnis zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton begründet. Das Wort, das Bild, der Begriff stehen unter der Herrschaft der Musik. So nennt Nietzsche die Lyrik „nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Begriffen". Die Musik aber

erscheint als Wille, d. h. als Gegensatz der rein beschaulichen Stimmung. Die Lyrik ist für Nietzsche von der Musik abhängig; die Musik aber braucht keine apollinischen Gleichnisse, sie erträgt sie nur neben sich. Die Musik aber ist Weltsymbolik, mit der sich die Sprache nur äusserlich berührt, ohne dass jener damit beizukommen wäre.

An dieser Stelle nun entspringt die griechische Tragödie. Nach der Überlieferung entstand sie aus dem tragischen Chor. Die Erklärungen des Chors, die z. B. Schlegel und Schiller gegeben haben, weist Nietzsche als nicht stichhaltig ab. Dionysischer Choreut war vor allem der Satyr, an dessen Mittelwelt sich die pessimistischen Anwandlungen des älteren Hellenen erschöpften. „Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich das Leben."

Bei dieser Gelegenheit flicht Nietzsche ganz kurz eine Art „Psychologie des Tragischen" ein, indem er sagt, Prinzip der Tragödie sei der metaphysische Trost, mit dem sie entlasse, dass das wechselvolle Leben im Grunde doch unzerstörbar sei.

Kein idyllischer, verweichlichter Schäfer ist der Satyr, sondern das Urbild des dionysischen Menschen; indem der dionysische Grieche die Wahrheit und die Natur in ihrer höchsten Kraft will, wird er zum Satyr verzaubert. So schwärmt der ursprüngliche Chor der Dionysosdiener und auch die dionysisch Verzauberten des späteren Tragödienchors fühlten sich als Satyrn. Auf der primitiven Stufe der Urtragödie ist der Chor eine Selbstspiegelung des dionysischen Menschen, eine Vision der dionysischen Masse; die Welt der Bühne wiederum ist eine Vision dieses Satyrchors. Dass sich diese dionysische Erregung aber mitteilt, dass ist das

dramatische Urphänomen. Der Rhapsode verschmilzt nicht mit seinen Bildern, der dithyrambische Schwärmer aber schaut in seiner Verzauberung zum Satyr den Gott, seinen Herrn und Meister Dionysos. Damit wird er Musiker, Dichter, Tänzer, Geisterseher — alles in einer Person.

In der Urtragödie war Dionysos noch nicht sichtbar vorhanden; erst mit dem Drama im engeren Sinne erschien er als tragischer Held auf der Bühne. Als apollinische Erscheinung aber gewinnt Dionysos epische Gestaltung, während der lyrische Chor seinen dionysischen Charakter stets behält. So ist der apollinische Dialog klar, einfach, bestimmt, hell. Im Hinblicke auf ihn allein kann der Begriff der „griechischen Heiterkeit" richtig gefasst werden. Dies beweist Nietzsche an Gestalten, wie sie Äschylus und Sophokles auf die Scene brachten, z. B. Prometheus oder Ödipus. Als Inhalt und Seele der äschyleischen Dichtung gilt ihm das herrliche „Können" des grossen Genius, das selbst mit ewigen Leide zu gering bezahlt ist, der herbe Stolz des Künstlers.

Der Held der ursprünglichen Tragödie war allein Dionysos; dessen Leiden auch ihr einziger Gegenstand. Aber auch alle späteren tragischen Helden waren nur Masken von ihm: die Individuation, die in diesen zum Ausdrucke kommt, ist das eigentlich dionysische Leiden. Darin liegt die Mysterienlehre der Tragödie, dass alles Übel aus der Individuation entspringt, die allein von der Kunst überwunden und besiegt werden kann.

Indem sich aber die Tragödie der homerischen Mythen bemächtigt, schafft sich die dionysische Wahrheit ihr eigenstes Gefäss. Erst Euripides zerstörte

den Mythus völlig. Wie diesen, vernichtete er auch den Genius der Musik.

Ergreifende Worte sind es, die Nietzsche braucht, um den Untergang der Tragödie zu schildern. In Euripides vollzog sich dieser Todeskampf; er war frevelhaft genug, den Menschen des alltäglichen gemeinen Lebens auf die Bühne zu bringen, eben den entgötterten Zuschauer selbst; die bürgerliche Mittelmässigkeit zog nun triumphierend über die Scene. So war der neueren attischen Komödie die Bahn bereitet. Der Denker in Euripides hatte den Dichter unterjocht. Weil ihm der Verstand als die eigentliche Wurzel alles Geniessens und Schaffens galt, blieb ihm der tragische Mythus unverständlich. Während die ursprüngliche Tragödie gewachsen war aus der Doppelheit jener beiden Kunsttriebe, schied Euripides nun das dionysische Element aus. An seinem Lebensabende übte er selbst in den „Bacchen" an seiner rationalistischen Tendenz Kritik; wohl beugte er sich vor der noch einmal zur Geltung kommenden Allmacht des Dionysos; aber es war schon zu spät; der tragische Mythus war schon gestorben. Sein eigentlicher Vernichter aber war Sokrates. Ob Euripides auch widerrief, an Sokrates war die griechische Tragödie schon zu Grunde gegangen.

Unter der Einwirkung der sokratischen Tendenz hatte sich die ursprünglich dionysische Tragödie in das dramatisierte Epos gewandelt. Dieses brachte freilich keine tragische Wirkung mehr hervor; der Schauspieler desselben war im Grunde nur Rhapsode. Gedanken und Affekte waren an Stelle der apollinischen Anschauungen und dionysischen Entzückungen getreten. Aus der undionysischen Tendenz war sogar

eine naturalistische geworden, und das oberste Gesetz dieses ästhetischen Sokratismus lautete: „Alles muss verständig sein, um schön zu sein," als Parallelsatz zu dem sokratischen: „Nur der Wissende ist tugendhaft."

Nach diesem Massstabe, nach dieser rationalistischen Methode korrigierte Euripides sein Schaffen. Während die ursprüngliche Tragödie voll von Pathos war und vor allem auf den grossen rhetorisch-lyrischen Scenen ruhte, war die euripideische Tragödie ein Rechenexempel, unter das zudem noch der berüchtigte deus ex machina den abschliessenden Strich machte. Er fühlte sich gegenüber den „trunkenen" Dichtern als der erste nüchterne. Den Ausspruch des Sophokles über Äschylos: er thue das Rechte, obgleich unbewusst, interpretierte sich Euripides dahin: er thue das Unrechte, weil unbewusst! Selbst Plato sprach vom Schaffen des Dichters, soweit es sich nicht als bewusste Einsicht gab, zumeist nur ironisch; „sei doch der Dichter nicht eher fähig zu dichten, als bis er bewusstlos geworden sei und kein Verstand mehr in ihm wohne". Euripides dagegen betrachtete sich als den „verständigen" Dichter. Auch Sokrates, der nur die Aufführungen euripideischer Stücke besuchte, begriff die Tragödie nicht, — höchstens die äsopische Fabel — und darum achtete er sie nicht. Mit seiner Unterstützung wollte Euripides eine neue Tragödie schaffen; statt dessen aber wurde er der Mörder und Henker der Tragödie überhaupt.

Die Dialektik des Sokrates, dieser „fragwürdigsten Erscheinung des Altertums", wirkte auf das „Musikdrama" geradezu verheerend. Das Verderben nahm seinen Ausgangspunkt vom Dialoge, der sich ent-

wickelte, als der Chor zwei Schauspieler von sich abgespalten hatte. Die immer mehr eingeschränkte, in immer engere Bahnen getriebene Musik fühlte sich in der Tragödie nicht mehr heimisch, sondern entwickelte sich ausserhalb derselben als absolute Musik.

Sokrates verachtete den Instinkt, damit blieb ihm das Herz des Kunstschaffens überhaupt verschlossen. Höchstens wirkte er einmal als Kritiker — im schnurgeraden Gegensatze zur schöpferisch-affirmativen Instinktkraft des produktiven Menschen. Nie hatte in Sokrates' Augen der holde Wahnsinn künstlerischer Begeisterung geglüht; er verbot die Tragödie seinen Jüngern — mit dem Erfolge, dass Plato seine Dichtungen verbrannte, um sein Schüler werden zu können, Plato, der in seinen Dialogen doch wieder eine Kunstform schaffen sollte. Zwar, die apollinische Tendenz hatte sich hinter Logik und Dialektik verpuppt. Der Chor fiel weg; schon Sophokles war ja über ihn in Verlegenheit geraten; er hatte sich durch Koordination desselben mit den Schauspielern geholfen. Damit war seine Vernichtung eingeleitet und die dionysische Musik aus der Tragödie vertrieben.

Die weitere Frage, ob zwischen dem Sokratismus und der Kunst notwendig nur ein antipodisches Verhältnis bestehe, beantwortet sich Nietzsche mit einem Hinweise auf den „musiktreibenden Sokrates". Sokrates gilt ihm nämlich auch als der Typus des theoretischen Menschen. Über diesen giesst er die ganze Schale seines Zornes aus. Ihn besitze der Wahn, sein Denken und seine Wissenschaft reiche bis in die Tiefen des Seins. Und dieser metaphysische Wahn lasse die Wissenschaft immer wieder in Kunst umschlagen, auf die es eigentlich abgesehen ist. „Vielleicht ist die

Kunst sogar ein notwendiges Korrelativum und Supplement der Wissenschaft?" Der musiktreibende Sokrates ist unter diesen Umständen keine Unmöglichkeit.

Damit ist der Gang der Tragödie durch die griechische Welt beendet und Nietzsche schliesst die erste Hälfte seiner Abhandlung, deren theoretische Grundzüge hier im wesentlichen wiedergegeben sind. Nunmehr soll an die kritische Betrachtung der darin aufgestellten Kunstlehren, soweit sie die antike Tragödie betreffen, gegangen werden.

3. Philologengezänk und Griechentum.

Die Auffassung des Griechentums hat durch Nietzsche, wenn auch nicht eine Umwertung, so doch eine starke Korrektur erfahren. Goethe und Humboldt verehrten die Hellenen noch als die Vorbilder des edeln Masses, der hoheitvollen Natur, der geläuterten Triebe. Der deutsche Humanismus des vorigen Jahrhunderts, aus dem die Philologie hervorging, malte sich ein paradiesisches Bild des antiken Lebens aus. Diese Vorstellungen erwuchsen aus einseitiger Beschäftigung mit den klassischen Bildwerken. Winkelmann und Goethe betrachteten nur einen Teil des griechischen Lebens, eben seine ansprechenden, erfreulichen, ja entzückenden Seiten. Die Überlieferungen der Schriftwelt wurden dabei vernachlässigt, ja kaum zu deuten versucht. Nun heisst es aber gleich das Kind mit dem Bade ausschütten und ins andere Extrem verfallen, wenn man diese schiefe Wertung „eine der allergrössten Fälschungen des geschichtlichen Urteils" nennt, wie dies Burkhardt thut, der lauter Pessimismus aus Mythus und Epos herausliest und die kunstvollen Gebäude der Tragödien nur aus einem von Blut und Frevel, Fluch und Jammer gedüngten Boden herauswachsen lässt.

Nur ein vermittelnder Standpunkt dürfte beide Auffassungen versöhnen. Der Optimismus der Heiterlinge, der in den Griechen nur „sittig muntere Schäker" sieht, hat ebensowenig Recht, wie der Pessimismus jener Unglücksphilologen, die sich Griechenland nicht anders vorstellen können, als bedeckt mit schwarzen Wetterwolken von Furcht und Grauen, die nur zerreissen, um das Bild des Gefesselten auf dem Gebirge allen Augen sichtbar zu machen. Wenn später von der psychologischen Konstitution des Griechen die Rede sein wird, soll dies weiter verfolgt werden. Hier handelt es sich darum, in welches Verhältnis das dionysisch-apollinische Problem Nietzsches zur landläufigen Auffassung des Griechentums trat.

Nietzsche verfuhr bei der Aufstellung jener beiden Produktionstypen philologisch nicht einwandfrei. Es war gewiss kein schlechter psychologischer Instinkt, der ihn zu dieser Conception führte, seine ästhetische Untersuchung war auch nicht unfruchtbar. Noch mehr wäre herausgekommen, wenn sie weniger mit fremden Elementen verbrämt worden wäre, wie sie im Grunde Wagner-Schopenhauer und das Griechentum darstellen. Denn Wagner wie das Griechentum dienen nur zum Beweis eines Ergebnisses, das für Nietzsche von vornherein feststand; an ihnen werden zwar die Kriterien für die Richtigkeit demonstriert, aber die eigentlich psychologischen Begründungen konnten dieser Exemplifikation ebensogut entraten. Gewiss verdankt Nietzsche die Conception seines Buches jener dreifachen Befruchtung, aber in dem schliesslichen Produkt der Geburt hat er seinen Meistern und Idealen doch einen zu breiten Platz eingeräumt, als dass der ästhetische Kern der Abhandlung, wie er ihm allein die Ent-

stehung verdankt, rein herausträte. Dieser Kern ist herauszuschälen. Nietzsche selbst hat später — 1886 — darauf hingewiesen, dass seine innerste ästhetische Überzeugung in nuce schon in jener Erstlingsschrift enthalten sei.

Während die ganze Conception des Dionysischen einem psychologischen Gedanken entspringt — tritt sie fast ganz in historisch-philologischem Gewand auf. Natürlich stellten sich Missverhältnisse ein; Mythologie und Geschichte sträubten sich dagegen, psychologischen Begriffen Gespanndienst zu leisten; die blühenden Ereignisse legten sich nur unwillig auf das erkältende Streckbrett des Psychologen, die historischen Thatsachen mussten sich Umbiegungen, Brechungen, Zurechtrückungen und Zweckinterpretationen gefallen lassen. Die Geschichte des tragischen Zeitalters der Griechen, wie sie unter diesem Zwange zu stande kam, bewies freilich den psychologischen Satz — aber sie selber bot nunmehr eine zu breite Angriffsfläche, als dass man sich über die Erregung wundern dürfte, die in der Zunftphilologie gegen diese Auslegung entstand.

Die Theorie der Tragödie ist in der That ein Kentaur, entsprungen aus der Verschmelzung philologischer und psychologischer Intuitionen, die sich zu einem schwer zu trennenden Ganzen vereinigten. Soweit Philologisches dabei in Betracht kommt, kann Wilamowitz-Möllendorf[1]) aus seiner herben Kritik der ihn angehenden Bestandteile kein grosser Vorwurf gemacht werden. Er richtete seine scharfen Pfeile

1) Wilamowitz-Möllendorf. Zukunftsphilologie I. 1872.
„ II. 1872.

fast ausnahmslos auf das philologische Gerüst, das Nietzsche zum Beweise seiner Kunstpsychologie aufgeführt hatte.[1])

Soweit jene Polemik sich um Probleme der Fachphilologie dreht, gehört sie nicht hierher, soweit sie aber geeignet scheint, mit ihren philologischen Schlussfolgerungen auch psychologisch fruchtbar zu sein, kann sie nicht umgangen werden.

Wilamowitz weist sofort auf den Ursprung der Theorie hin, als auf einer „Präsumtion über das Endresultat", aus einer Gegenüberstellung der Erscheinungen der Gegenwart erwachsen. Dass Wagner auch wirklich der geistige Vater der umstrittenen Interpretation der antiken Tragödie ist, steht ausser Zweifel. Die umfangreichsten griechischen Studien, wie man sie aus dem Nachlass Nietzsches dieser Auffassung entgegenhalten möchte, werden daran nichts ändern. Denn auch diese Studien waren stets umrankt und umwoben von Wagnerschem Geiste. Nur mittels eines Gewaltaktes an der griechischen Geschichte konnte die Bekräftigung der Schopenhauerschen Musiktheorie darin gefunden werden. So wird Äschylus in jenen Studien der „Gesamtkünstler" genannt. So sind es die Phänomene der Kunst, mit denen sich die grossen Denker des tragischen Zeitalters befassen; so hat sich die ältere griechische Philosophie mehrmals von der Kunst inspirieren, ja von der griechischen Musik begleiten lassen.

Mit der Auffassung Wilamowitz vom Griechentum hängt es zusammen, wenn er „der hellenischen Götterwelt goldenen Baum" weniger grauen metaphysischen

1) Rohde. Afterphilologie. 1872.

Begriffen, als einem blühenden, sinnlichen, nichts weniger als tragischen Leben seine Herkunft verdanken lässt. Denn die apollinische Kultur war eine „halb unbewusst gezeugte" und ihre Wesen galten als leibhaft wahr. Die Götter hatten für den homerischen Griechen volle Realität. Ebenso hat Wilamowitz eine andere Auffassung des historischen Archilochos, des im Grunde höchst subjektiven und leidenschaftlichen Lyrikers, dessen Schaffensprozess nach Nietzsche den Text des Liedes erst nach der Melodie entstehen liess, während die rhythmische Stimmung des Lyrikers von einer musikalischen oder gar melodischen Produktion weit entfernt sei. Selbst Rhode konnte jener Ansicht Nietzsches nicht rückhaltlos beipflichten. Auch er mass dem Text vor der Musik mehr Giltigkeit bei und liess die Komposition nur als musikalischen Ausdruck des Textes gelten. Die musikalische Vortragsweise der archilochischen Strophen beweist nichts gegen ihre rein litterarische Entstehung. Auch ist der Unterschied des dionysischen Liedes von der übrigen hellenischen Chorlyrik, den Nietzsche macht, eben kein wesentlicher, sondern nur ein begrifflicher. Psychologisch besteht zwischen dem im Gesang des Dithyrambus Verwandelten, Verzauberten und dem in einer „ungeheueren Steigerung" „seiner sterblichen Person sich klar bewussten apollinischen Einzelsänger" kein Unterschied. Weiterhin schien Wilamowitz die historische Elegie von der Musik so losgelöst, dass von einer Präexistenz der Musik vor dem gesungenen Texte keine Rede sein könne. Die dionysische Kultur findet natürlich keine Anerkennung, Wilamowitz betont das hellenische Streben nach Mass gegenüber der „excentrischen alle Schranken brechenden orgi-

astischen Mystik" — dasselbe Argument, aus dem Nietzsche gerade einen Rückschluss für seine Hypothese gemacht hatte. Vor allem besteht Wilamowitz darauf, dass das „Echthellenische in der Gestalt des Dionysos selbst" festgehalten werde, und will dem dionysischen Festspiel, der Tragödie, wie der Komödie, seinen eigentlichen Ausgangspunkt, nämlich die Gebräuche des ursprünglichen ländlichen Naturkults, die Weinlese und alle Freuden, die sich daran knüpfen, gewahrt wissen. Wie man auch Dionysos im Trunk, Apollo in der Nüchternheit feierte. Der Dithyrambus, das dionysische Chorlied ist nach Wilamowitz durchaus nicht von absoluter Musik regiert, im Gegenteil, die hellenische Musik erhielt ihre Form von den grossen Dithyrambikern.

Es ist nicht richtig, dass die Tragödie allezeit mit der Musik im engsten Bunde geblieben sei. Solange die Musik, wenn überhaupt, die Dionysoschöre beherrschte, existierte die Tragödie nicht. Nun emancipierten sich die Schauspieler. Die Musik aber blieb bei den Chören. Wenn griechische Autoren die Trennung der Musik vom Drama beklagen, so ist das nur ein sehr einseitiges Werturteil, besagt aber gar nichts über die psychologische Notwendigkeit der Trennung. Dieser brauchte durchaus kein künstlerischer Verfall zu folgen. An sich könnte durch eine Trennung ein Aufschwung beider Künste, ein Erreichen ihrer eigentlichen Ziele ebensowohl bedingt sein. Ihre Sonderung bedeutet dann keine Verarmung, sondern eine Bereicherung der Kultur.

Mit leidenschaftlichem Eifer wendet sich Wilamowitz fernerhin gegen die Hypothese eines persönlichen Einflusses von Sokrates auf Euripides, die er eine

aus Anekdoten und Klatsch gewobene Tradition nennt. Allerdings, ein „sophistischer Tragiker" ist er — aber die Grundsätze seiner Tragödien sind nicht sokratisch. In der Disharmonie zwischen Wollen und Vollbringen liegt der Kern der Dichternatur des Euripides. Wie anders doch freilich die äschyleische Herrlichkeit und die harmonische Liebenswürdigkeit des Sophokles!

Was das Griechentum anlangt, so schwört Wilamowitz auf Winkelmann und bezeichnet den Stilgegensatz zwischen Pheidias und Praxiteles nur als den des hohen und den des schönen Stils. Überhaupt erweist sich gegenüber den herrlichen Gestalten der bildenden Kunst der fessellos umherschwärmende bocksbeinige Urmensch, der jedenfalls ein Ahnherr der späteren blonden Bestie ist, als eine Fiktion. Der hellenische Geist schuf die formlosen Naturmächte, Erbstücke seiner arischen Heimat, zu Göttern um, indem er sie mit einer zur ewigen Schönheit gesteigerten Menschlichkeit umkleidete. Und das war die That des Praxiteles. Mit Winkelmann erscheint auch Wilamowitz die That des Lysippos „bewundernswert bis in Ewigkeit". Und endlich lehrte Winkelmann, dass „die ästhetische Würdigung allein aus den Anschauungen der Zeit, in welcher das Kunstwerk entstand, aus dem Geist des Volkes, das es hervorbrachte, möglich sei" — der tiefste Einwand gegen die Verquickung des Griechentums mit Tendenzen des Musikdramas.

Mit wahrhaft poetischen Worten schliesst Wilamowitz seine Rettung des Hellenentums, aber trotz alledem bedeutet seine ganze Kritik nur eine Korrektur in philologicis, aber keine Widerlegung. Diese wuchtigen Keulenschläge konnten nur das Gerüst der ästhetischen Theorie, aber nicht diese selber erschüttern.

Mit philologischen Waffen allein ist dieser überhaupt nicht beizukommen. Hier sind Geister, die eine psychologische Beschwörung verlangen, zu der erst, nachdem die philologischen Gerüste hinweggeräumt sind, vorgegangen werden kann.

Wilamowitz-Möllendorf hatte nicht Unrecht, soweit er dem Philologen Nietzsche Fehler nachrechnete. Aber er verkannte Nietzsche und verkannte sein Buch. Die Kritik war gut gemeint, aber sie war ein Missverständnis. Nietzsche wollte gar keine Facharbeit liefern. Auf den ästhetisch-psychologischen Kern kam es ihm an. Das andere war Arabeskenwerk. Dahinein hieb Wilamowitz. Aber seine kritischen Geschosse trafen nur Ornamente, Aussenforts, die Citadelle des Buches, der Beffroi der ästhetischen Theorie blieb unverletzt. So gingen die Kämpfer aneinander vorbei, der Kritiker hörte an dem Buche nur heraus, was philologisch war und der junge Dionysos konnte sich achselzuckend von einem Gegner abwenden, der ihn missverstanden hatte.

Wenn man die psychische Konstitution des Griechen darnach untersucht, welches Sinnesgebiet vorwiegt, so ist sein Genius doch wesentlich bildnerisch veranlagt. Im griechischen Leben spielte der Gesichtssinn die hervorragendste Rolle. Der Grieche besass ein ungemein feines Gefühl für das sinnlich Schöne; seine ganze Phantasie war auf das körperhafte Sehen angelegt; der dominierende Vorstellungskreis bestand vornehmlich aus sinnlich-anschaulichen Erscheinungsformen. Die plastischen Vorstellungen beherrschten darum das griechische Leben im höchsten Masse.

Nietzsche freilich erklärt es für ganz irrtümlich, dass die griechische Welt durch Plastik, die moderne

durch Musik charakterisiert werde. Die Griechische habe vielmehr die volle Vereinigung des Dionysischen und des Apollinischen.

Klar und anschaulich hat Homer in seinen beiden Hauptheldeu das griechische Wesen gekennzeichnet. Achill ist der einzige musikkundige Held vor Troja, Odysseus aber ist der geistvollste und besonnenste, der griechische Sinn für Mass und Ordnung ist von ihm verkörpert.

Plastische Klarheit und Masshalten sind an eine objektive Weltauffassung geknüpft. Der Grieche war nun in hervorragender Weise zum körperhaften Sehen disponiert. So spielen die räumlichen Vorstellungen in seinem Gesamtorganismus die grösste Rolle. Die daraus zusammengesetzten Apperceptionskomplexe dominierten und drückten allem Schaffen ihr Siegel auf.

Darum sind auch die griechischen Tragödien aus den Mythen gemeisselte Marmorwerke. Ihr ganzes Scenengefüge, ihre pathetische Rede trägt plastischen Charakter. Während die äschyleischen Gestalten eine elementare Erhabenheit zur Schau tragen, sind die des Sophokles statuarisch. Der typische Vorstellungskreis des Griechen manifestierte sich in der plastischen Symbolik seiner dramatischen Gebäude. Diesem Einfluss unterlag auch das rein dem Gefühl entspringende Kunstschaffen, das musikalische. Die griechische Musik diente zur Erhöhung des Wortinhalts, der in einem recitativisch gesteigerten Vortrag zum Ausdruck kam.

Um nun auch noch einmal des griechischen Pessimismus zu gedenken, so steht es auch damit nicht so schlimm, wenn man beiden Teilen ihr Recht widerfahren lässt. Selbst die Pessimisten können nicht

umhin, nachdem sie den griechischen Himmel mit allen Furchtbarkeiten umhangen haben, seidene Bläue hindurchschimmern zu lassen, wenn sie von dem durchaus der Welt zugewandten Temperament der Hellenen zu sprechen haben. Dass die griechischen Künstler, Dichter und Denker der Welt mit grossen und herrlichen Bildern entgegentraten, das schränkt ihren „Pessimismus" wesentlich ein. Selbst Burkhardt[1]) giebt dies zu, aber als einen „nur" „intellektuellen Optimismus".

Gewiss ist es einseitig, das Griechentum nur aus jener stillen Einfalt und edlen Würde, die Winkelmann begeisterte, bestehen zu lassen. Aber ebenso einseitig ist es, alles Schwergewicht auf ein in der Tiefe fortlebendes metaphysisches Mysterienwesen zu legen, auf jenen Verzückungsrausch der Dionysischen Orgien.

Und schliesslich war die hellenische Tragödie für Nietzsche auch nur das Vorzeichen einer höheren Kultur; sie war nach ihm das letzte, was das Griechentum erreichen konnte, auch das höchste. „Wir sind die Erben."

1) Burkhardt, Griechische Kulturgeschichte. Seite 387.

4. Das Musikdrama Wagners.

Mit seinen Ergebnissen stellt sich Nietzsche den analogen Erscheinungen der Gegenwart gegenüber, in denen ihm eine Wiedergeburt der Tragödie angekündigt scheint.

Der Unterschied der apollinischen von der dionysischen Kunst war in der neueren Zeit einem einzigen der grossen Denker offenbar geworden. Schopenhauer war es, der die Musik als unmittelbares Abbild des Willens erkannte, als Ding an sich zu aller Erscheinung. Und Richard Wagner bekräftigte diese Erkenntnis, indem er im „Beethoven" feststellte, dass die Musik ihre eigenen ästhetischen Prinzipien habe und nicht nach denen der bildenden Künste zu bemessen sei. Das Urproblem liegt dabei in der Frage: Wie verhält sich die Musik zu Bild und Begriff? Für Schopenhauer ist die Musik die allgemeinste Sprache, sie ist nicht Abbild der Erscheinung, sondern in ihr selbst stellt sich unmittelbar der Wille selbst dar; sie giebt das Herz der Dinge. Nur jene Musik ist ausdrucksvoll, bei welcher der Komponist die kernhaftesten Willensregungen auszusprechen weiss.

Nietzsche interpretierte sich das in folgender Weise: Bild und Begriff gewinnen unter Einwirkung der Musik eine erhöhte Bedeutsamkeit. Die Musik

reizt zunächst zum gleichnisartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit, sodann aber lässt sie dieses gleichnisartige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten. Aber in den tiefsten Gleichnissen spricht der tragische Mythus von den dionysischen Erkenntnissen. Von der üblichen Schein-Ästhetik her ist die Tragödie gar nicht zu verstehen; erst aus dem Geiste der Musik heraus ist sie zu begreifen. Während Apollo nur die Erscheinung der Welt verewigt, führt Dionysos mitten in ihr Wesen.

Diese Bedeutung des tragischen Mythus war auch den Griechen nicht in ihrer vollen Grösse aufgegangen; ja, Inkongruenzen zwischen Mythus und Wort leugnet selbst Nietzsche nicht. Seine ganze Sehnsucht aber richtet sich nunmehr auf die volle Wiederherstellung des Mythus, auf die Wiedergeburt der Tragödie. Erst wenn Sokrates wieder Musik zu treiben anfängt, naht sich die Zeit, wo solche Wünsche ihre Erfüllung finden können.

Die Vernichtung des Mythus erwies sich sofort beim neueren attischen Dithyrambus, dessen Musik nicht mehr das innere Wesen, den Willen selbst aussprach, sondern nur die Erscheinung ungenügend, in einer durch Begriffe vermittelten Nachahmung wiedergab. Dieser Dithyrambus artete in Tonmalerei aus und entäusserte sich dabei doch seines mythischen Charakters; der undionysische Geist hatte gesiegt und die Musik zur Sklavin der Erscheinung herabgedrückt. Im Zusammenhang damit überwucherte die Charakterdarstellung, und was von der Musik übrig blieb, das war nur Stimulanzmusik oder Tonmalerei.

Diese sokratische Kultur kennt nur das Ideal des theoretischen alexandrinischen Menschen, ihr Inhalt

aber ist platter Optimismus. Diesen Optimismus haben erst Kant und Schopenhauer beseitigt, indem sie die Grenzen des Erkennens feststellten. Mit dieser philosophischen Errungenschaft erst beginnt die tragische Kultur, in der die Weisheit die Stelle der Wissenschaft einnimmt.

In der Gegenwart ist vor allem die Kultur der Oper Ausdruck der sokratischen Kultur; die Entstehung des stilo rappresentativo und des Recitativs in der Entwickelung der Oper ist durchaus sokratischer Natur. Dabei blieb man stets im guten Glauben an die Echtheit dieses Stils befangen; ja, die Oper wurde als die Verherrlichung des „guten Urmenschen" aufgefasst. Im Grunde ist sie alexandrinischen Ursprungs. Das Textwort herrschte über den Kontrapunkt, mit durchaus unmusikalischer Roheit trat das Wort in den Vordergrund. Verstandesmässige Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft trat an die Stelle der dionysischen Tiefe. „Als ob je der Affekt im stande gewesen sei, etwas Künstlerisches zu schaffen". Das höchste Ziel war bestenfalls auf eine umschreibende Tonmalerei gerichtet.

Sollte die Kultur der Oper aber den dionysischen Geist ganz vernichtet haben? Nein! Sein Wiedererwachen ist nicht nur eine Hoffnung. Von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner hat sich aus dem dionysischen Grunde des deutschen Geistes eine neue Musik erhoben, und die aus den gleichen Quellen heraufströmende deutsche Philosophie hat die zufriedene Sokratik zerstört; so hat die dionysische Weisheit wieder eine Stätte, wo sie die Wiedergeburt der Tragödie feiern kann.

Selbst die Klassiker, Goethe und Schiller, hatten

die sogenannte „Bildung" nicht überwinden können, — nun aber, unter dem Feuerzauber der wiedererweckten Tragödienmusik, eben der Wagnerschen, kann eine neue Kultur entstehen, in der für den alexandrinischen Optimismus der satten Bildung kein Platz mehr ist.

Wahrhaft dithyrambische „exhortative" Töne nun findet Nietzsche, indem er das neue dionysische Leben preist. Dieser wiedergeborenen Tragödie gehört auch der ganze Schluss der Abhandlung.

In dieser Tragödie hat die Musik universale Geltung, mit dem tragischen Mythus vermittelt sie die dionysische Thatsache, und das apollinische Gleichnis bringt Rettung aus der orgiastischen Selbstvernichtung. Durch die Musik wird zugleich dem tragischen Mythus eine so eindringliche und überzeugende metaphysische Bedeutsamkeit verliehen, wie sie Wort und Bild allein nicht zu erreichen vermöchten. Das Drama, das so in hellster Deutlichkeit sich entwickelt, erreicht als Ganzes eine Kunstwirkung, die jenseits aller apollinischen Kunstwirkungen liegt. Indem beide Gottheiten in einem Bruderbund verschmelzen, heben sie die Tragödie auf ihren höchsten Gipfel.

Jetzt verbildlicht der tragische Mythus dionysische Weisheit durch apollinische Kunstmittel.

Auch das Phänomen des Tragischen wird metaphysisch gedeutet; jegliche moralische Beurteilung der Tragödie wird abgewiesen, nur der ästhetische Zuhörer ist fähig, etwas über sie auszusagen.

Auch Aristoteles wird bei dieser Gelegenheit herb gescholten. „Die Kunst ist eben nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement derselben, zur Überwindung

der Naturwirklichkeit neben sie gestellt." Auch aus moralischen Quellen ist die Wirkung des Tragischen nicht abzuleiten, das sind höchstens Nebenwirkungen.

Zugleich schauen zu wollen und über das Schauen hinaus sich zu sehnen, darin besteht die tragische Wirkung. Die dionysische Befähigung eines Volkes erweist sich an der Musik und am tragischen Mythus zugleich. Beide sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Urkraft.

Aus den Lehren Wagners also gewann Nietzsche seine Einsicht in das Wesen der Musik und der tragischen Kunst, die von der buddhistischen Willensverneinung Schopenhauers erlösenden Mächte. An nicht wenigen Stellen treibt Nietzsche metaphysische Begriffsgymnastik, ein Darstellungsverfahren, das ihm ja von Schopenhauer her geläufig geworden sein mag, das aber dem durch metaphysische Begriffe nicht verkrüppelten Leser nicht selten unverständlich bleibt. Wenn auch die Abhandlung reich ist an feinen Einzelbemerkungen, deren Zusammenstellung ein wesentlich verändertes Bild vom jungen Nietzsche ergeben dürfte, bleibt doch im Ganzen genommen Vieles, was aus der „Artisten-Metaphysik" hervorgegangen ist, fragwürdig. Es ist Nietzsche eigentümlich, dass ihm, sobald er von der Kunst spricht, auch sogleich ihr Gegensatz vors Auge tritt und sofort böse Streiflichter auf die Wissenschaft fallen. Es ist eigentlich paradox: in derselben Zeit, in der Nietzsche mit Leidenschaft hätte Professor sein sollen, Mann der Wissenschaft und theoretischer Mensch, betrachtete er sich als Künstler und machte aus seiner Hochschätzung für den Künstler auch kein Hehl — ein nicht ungefährliches und darum um so

prachtvolleres Glaubensbekenntnis. Später, als es mit dem Docieren vom hohen Katheder zu Ende ging, siegte der Geist der Wissenschaft und Nietzsche geberdete sich als ihr eifrigster Anhänger, während er zugleich in einer Freiheit lebte, die nur für künstlerische Menschen ratsam ist. Aber diese wissenschaftliche Leidenschaft, wenn sie auch die schönsten Früchte in seinem Leben zeitigte, war auch nur eine Illusion, es war der Raupenzustand, den der spätere Dionysier nach den dithyrambischen Exzessen der Wagnerzeit nur überwand, um sein eigner Herr zu werden.

Gewiss war Nietzsche auch ein Schüler Schopenhauers, aber sein eigentlicher Meister war doch Wagner, der lebende. Nietzsche war ganz auf den persönlichsten Umgang mit dem Gegenstand seiner Verehrung angelegt. Zudem nahm er von Schopenhauer nichts herüber, was er nicht auch schon bei Wagner gefunden hätte. Waren doch beide in ihrer Grundanlage Romantiker! Wagner war für Nietzsche das absolute Kunstgenie, der „erlösende Heiland"; dionysische Zustände drückten sich in seinem musikalischen Genie aus. Die Wagnersche Musik wirkte auf Nietzsche wie eine Offenbarung. Das Kulturideal des griechischen Lebens sollte auch auf germanischem Boden verwirklicht werden. In der Neubelebung des deutschen Mythus konnte die Kultur sich wieder gestalten.

Dies alles führt aber schon in den Bannkreis des Meisters von Bayreuth, in die Gedankenwelt jener 1876 Wagner gewidmeten Schrift, in die die „Unzeitgemässen Betrachtungen" ausklingen. Der ästhetische Inhalt derselben schliesst sich in den Hauptzügen an die zweite Hälfte der „Geburt der Tragödie" an.

Nietzsché war schon auf dem Scheidewege, der ihn von Wagner wegführte, als er die Schrift in Angriff nahm. Dass er kein blinder Anhänger der Wagnerschen Theorien mehr war, zeigen vor allem die Nachlassbände. Doch fehlt es schon in der Schrift selbst nicht an leisen Einschränkungen und Einwänden, in denen sich der nicht mehr ferne Standpunktswechsel ankündigte.

Der anlehnungsbedürftige Nietzsche, der stets verehren und anbeten wollte, fühlte sich als Schüler Wagners und Jünger der wiederauferstandenen Kunst sogleich berufen, am Werke von Bayreuth mitzuarbeiten und dem grossen Ereignis den Weg zu bereiten. Das Werk Wagners schien ihm „die erste Weltumseglung im Reiche der Kunst“: dabei sei nicht nur eine neue Kunst, sondern die Kunst selber entdeckt worden.

Ganz im Stil seines Meisters fand er kein Mass ihrer Einschätzung. „Alle bisherigen modernen Künste sind dadurch als einsiedlerisch verkümmerte oder als Luxuskünste halb und halb entartet, auch die unsicheren übel zusammenhängenden Erinnerungen an eine wahre Kunst, die wir Neueren von den Griechen her hatten, dürfen nun ruhen“. Man höre: unsicher! übel zusammenhängend! Dermassen gestützte Fundamente für eine glänzend vorgetragene ästhetische Theorie geben zu denken.

Und was für Ehrenqualitäten werden auf Wagner gehäuft, der „das mächtigste Beispiel kühnen und ehrlichen Künstlerlebens“ genannt wird. Nietzsche bezeichnet ihn als „einen allseitigen Meister der Musik und der Bühne und in jeder der technischen Vorbedingungen einen Erfinder und Mehrer“, als den Ent-

decker der einzig würdigen Stellung der Kunst. Wagner ist ihm unmittelbar mit Äschylus verwandt. „Niemand wird ihm den Ruhm mehr streitig machen, das höchste Vorbild für alle Kunst des grossen Vortrages gegeben zu haben."

„Herrscher von Bayreuth" heisst er, das „Schauspiel aller Schauspiele", der siegreiche Schöpfer eines Werkes, das selber der Inbegriff einer Fülle siegreicher Kunstthaten ist.

Wagner erst knüpfte wieder eine Verbindung zwischen Musik und Leben, zwischen Musik und Drama. Die Notwendigkeit der Entwicklung in der neueren Geschichte der Musik drängte sich ihm früh auf, ebenso dass die Sprache erkrankt und in Erstarrung begriffen sei. Es schmerzte ihn tief, dass die Musik zu einer Sklavin der Worte herabgewürdigt worden war. Keine Seele, die Musik als Muttersprache spricht, kann in dieser Welt der Form und der Konvention heimisch sein. Aber im Seelenhaushalt der „Gebildeten" hat die Kunst keinen Platz mehr. Stumpfsinn oder Rausch — das ist jetzt ihre Aufgabe. Und wer die Kunst befreien, ihre unentweihte Heiligkeit wiederherstellen wollte, der müsste sich selbst erst von der modernen Seele befreit haben.

Die Klassiker haben ja ihre Sache recht brav gemacht, meint Nietzsche, und er ist immer so gütig, ihnen gute Noten zu geben. Aber eins vermisste er doch schmerzlich an ihnen, die Musik. Dass ihre Wortdramen „Mangel an Musik" zeigten, dass konnte er ihnen nicht vergeben. Wagner aber vollendet, was Schiller und Goethe begonnen haben; er verhält sich zur grossen Oper, wie Schiller zur französischen Tragödie.

Als erster erkannte Wagner die inneren Mängel des Wortdramas. Diesem gegenüber gab er jeden dramatischen Vorgang in einer dreifachen Verdeutlichung, durch Wort, Gebärde und Musik. Dem Schauspieler und Sänger werden damit die grössten Aufgaben gestellt. Überall brachte er Ordnung in die durch den Individualismus der Künste hervorgerufene Verwirrung. Der in Stücke gerissene Künstler wird verurteilt, der Allkünstler, d. h. der künstlerische Mensch restituiert. Wagner setzt den ungetrennten Menschen voraus, den singenden Urmenschen.

Erst die Kunst Wagners bringt Befreiung. Sein Beispiel lehrte, dass „wahre Musik ein Stück Fatum und Urgesetz" ist.

Die gewaltigste Kraft Wagners aber liegt in der dämonischen Übertragbarkeit und Selbstentäusserung seiner Natur, in den Mitteilungsmöglichkeiten, die er hat. Wenn die Kunst überhaupt eben das Vermögen ist, das an andere mitzuteilen, was man erlebt hat, so ist Wagner der wahrhafte dithyrambische Dramatiker, diesen Begriff so voll genommen, dass er zugleich den Schauspieler, Dichter und Musiker umfasst: so wie dieser Begriff aus der einzig vollkommenen Erscheinung des dithyrambischen Dramatikers vor Wagner aus Äschylus und seinen griechischen Kunstgenossen, mit Notwendigkeit entnommen werden muss. Wagner ist „der eigentlich freie Künstler, der gar nicht anders kann, als in allen Künsten zugleich denken, der Mittler und Versöhner zwischen scheinbar getrennten Sphären, der Wiederhersteller der Ein- und Gesamtheit des künstlerischen Vermögens".

Immer wieder weist Nietzsche auf die dämonische Mitteilbarkeit der Natur Wagners hin. Er vergleicht

sein Auftreten in der Geschichte der Künste einem vulkanischen Ausbruche des gesamten ungeteilten Kunstvermögens der Natur selber, der die vereinzelten Künste wieder zur Einheit zusammenschmiedet. Wagner denkt mythisch, im dichtenden Volke erkannte er seinen einzigen dichtenden Kunstgenossen. Im Volke als dem Gegensatze des theoretischen Menschen, der von dem eigentlich Dichterischen, dem Mythus, gerade soviel als ein Tauber von Musik versteht.

Auch das war Nietzsche im Banne Wagners zum Dogma geworden, dass ihm alle anderen Künstler unterthan sein, dass alle Künste überhaupt erst von seinem Richterstuhle aus Wert erhielten. Ausserdem greift die Wagnersche Kunst reformierend in alle Lebensgebiete ein. „Es ist gar nicht möglich, die höchste und reinste Wirkung der theatralischen Kunst herzustellen, ohne nicht überall, in Sitte und Staat, in Erziehung und Verkehr, zu neuern." Dass vom Theater aus die unvergleichlichste und grösste Wirkung seiner Kunst ausgeübt werden könne, das wurde zum herrschenden Gedanken seines Lebens. Vor allem wollte er sich eine Tradition des dramatischen Stils schaffen; er verlangte Könnende als seine Überlieferer. Das lebendige Beispiel stand ihm um soviel höher, als die schriftliche Anweisung.

Wie Wagner vollends die deutsche Sprache meistert, darin lässt sich ihm vielleicht nur Goethe vergleichen. Der Dichter Wagner hantiert mit der Geschichte, wie mit beweglichem Thone; in das einzelne Ereignis kann er das Typische ganzer Zeiten hineindichten und so eine Wahrheit der Darstellung erreichen, wie sie der Historiker nie erreicht.

Viel gute Gedanken kommen Nietzsche, während

er über den Lebenslauf Wagners hinblickt: Es geht gefährlich und verzweifelt zu im Lebenslaufe jedes wahren Künstlers, meint er, der in die modernen Zeiten geworfen ist. Aber es sind doch lauter Lichtseiten aus dem Leben seines Meisters, die er in einer glänzenden Sprache schildert. Und so schliesst er mit der Reverenz vor dem theoretischen Ästhetiker in Wagner: „Ich kenne keine Schriften, welche soviel Licht brächten, wie die Wagnerschen; was über die Geburt des Kunstwerkes überhaupt zu erfahren ist, das ist aus ihnen zu erfahren. Es ist einer der ganz Grossen, der hier als Zeuge auftritt."

5. Nietzsche Apostata.

Es ist von vielen Seiten Nietzsche der Vorwurf gemacht worden, er habe seine Standpunkte willkürlich gewechselt, gemäss der Schauspielernatur, die ihm innewohnte. Das ist nicht richtig. Es kann Nietzsche gar nicht nachgewiesen werden, dass er seine Wandlungen mit Absicht und Bewusstsein herbeiführte. Dass ihn eine artistische Eitelkeit stachelte, dass er von der Sucht nach Berühmtheit nicht frei war, wer dürfte das leugnen! Motive solcher Art mögen wohl zu allen Zeiten im Hintergrunde gelegen haben, dass sie jedoch den Gang der Entwicklung bis zur Fälschung beeinflusst hätten, ist durchaus nicht anzunehmen. Mit bewusster Absicht hat Nietzsche diese Wandlungen nicht herbeigeführt.

Die Veränderungen, die er erlebte, sind aus dem Nachlasse genetisch ganz genau nachzuweisen. Neue entgegengesetzte revolutionäre Gedanken hatten bei Nietzsche ein langes Incubationsstadium durchzumachen, bevor sie sich gebieterisch ans Licht drängten. Aber auch darin gab es Zeiten, in denen sie ganz verschiedene Stellungen einnahmen. Mehrfach wurde Nietzsche durch Opposition wieder zu alten, längst verlassenen Standpunkten zurückgetrieben, die er dann verteidigte, als stäke er noch mit ganzer Seele darin.

So glaubte er sich 1875 noch zum Schildhalter Schopenhauers aufwerfen zu müssen, als er die Angriffe Dührings gegen seinen verehrten Meister las.

So war es im Grunde eine ganz organische Entwicklung, die Nietzsche durchmachte; nur hätte eine stärkere Natur dazu gehört, als sie ihm verliehen war. Stets war seine Seele von verschiedenen Strömungen erfüllt, die in den Übergangszeiten unausgeglichen und kämpfend nebeneinander herliefen, in den reifen Perioden aber von einer übergeordneten beherrscht wurden.

Um besonders die Wandlungen zu würdigen, die in Nietzsches Verhältnis zu Wagner eintraten, müsste über diesen ganzen Verkehr mehr Licht gebracht werden. Seit 1878 hat Bayreuth das ganze Verhältnis mit Schweigen zugedeckt. Und die Mitteilungen aus dem Nietzschekreise selbst sind zu ungenügend, um psychologische Schlüsse über diese Dinge zu gestatten. So lange die Briefe Nietzsches an Wagner nicht veröffentlicht sind, die in Bayreuther Archiven schlummern, kann an tiefere Aufklärungen über den Freundschaftskampf zwischen den beiden Männern nicht gedacht werden. Wie könnte denn ohne Kenntnis der inneren Vorgänge z. B. erklärt werden, dass Nietzsche im Januar 1874, also noch lange vor der Abfassung der vierten „Unzeitgemässen" über Wagner so herbe skeptische hellsichtige Worte finden konnte, dass schon alle Keime der Wagnerschriften von 1888 darin zu entdecken sind? Wie tief muss da doch zuweilen das Verhältnis Nietzsches zu Wagner erschüttert gewesen sein, da er es sogar fast wissenschaftlich zu analysieren vermochte! Freilich — vor 1872 reichen solch' ketzerische Gedanken keinesfalls zurück; so

lange Wagner noch in Triebschen war und Männer wie Nietzsche sehr nötig hatte, herrschte schönste Übereinstimmung. Erst als Wagner in Bayreuth festen Fuss gefasst hatte und sich in die Rolle des europäischen Kunstdiktators immer tiefer einlebte, scheinen Sprünge und Risse in das Verhältnis gekommen zu sein. Wagner sah in Nietzsche nur seinen untergeordneten Helfer, einen willkommenen Handlanger seiner höheren Pläne, Nietzsche aber beanspruchte von Anfang an Gleichberechtigung. In dem Masse, als Wagner sein Bayreuther Werk gesichert und vollendet sah, verlor der junge Professor den Wert, den er als Agitator und Propagandist dafür besessen hatte. Wagner brauchte ihn nicht mehr, darum konnte er ihn ruhig sich selbst überlassen. Zudem mögen ihm die originalen Kunstauffassungen, die Nietzsche den seinigen gegenüber geltend machen wollte, immer unbequemer geworden sein. Sobald aber Nietzsche seinerseits das Bayreuther Unternehmen nicht mehr in seinem Sinne beeinflussen konnte, war dort nicht mehr seine Stätte. Wagner war mächtiger. Nietzsche aber vollendete seine Abkehr von dem einst geliebten Meister, dem er doch nur mehr Helfer, denn Freund gewesen war.

So stehen denn die Aufzeichnungen von 1874 da als Dokumente jener zwiespältigen Zustände, die den Verkehr mit Wagner und seiner Sache wohl nicht selten unterbrochen haben.

Es ist ein heikles Kapitel, aus den ersten beiden Nachlassbänden Nietzsches die allmähliche Wandlung seiner ästhetischen Anschauungen Wagner gegenüber herauszulösen. Es giebt Autoren, die Nietzsche von Anfang an ganz selbständig machen möchten, die ihn

von vornherein unabhängig machen wollen von seinen Herren. Daran ist nicht zu denken. Nietzsche hatte gewiss seine individuelle Auffassung. Aber diese Auffassung war eingeschlossen und eingebettet in sein Gesamtverhältnis zu seinen Meistern und beanspruchte — wenigstens in der früheren Zeit — keine Originalität und Überordnung. Tiefere Unterschiede scheinen sich überhaupt erst nach der Inangriffnahme der „Unzeitgemässen Betrachtungen" bemerklich zu machen. Manch' ketzerische Ansichten flogen da auf verschwiegene Blätter. Was da vor allem den Abfall von Wagner betrifft, scheint Nietzsche erst ein Stadium durchgemacht zu haben, in dem er „royalistischer als sein König" war und mit seinen extremen Forderungen an die Vorherrschaft der Musik noch die orthodoxesten Wagnerianer, vor allem Wagner selbst, übertrumpfte.

Keinenfalls dürfen die Aufzeichnungen von 1871 mit jenen von 1874 zusammen geworfen werden. 1871 handelte es sich für Nietzsche nur darum, die Stellung des Musikdramas zu fixieren, darin seine Abweichung von Wagner zu begründen, 1874 handelte es sich um die ganze Sache Wagners, um das Problem Wagner.

Dass Nietzsche 1871 die höchsten Wirkungen der Tragödie nun durch das musikalische Drama erreicht sehen konnte, beweisen seine gleichzeitigen Ausfälle auf das Wortdrama. Wieder werden Sokrates und Euripides zur Erklärung des romanischen Schauspiels herangezogen. Shakespeare — der Dichter der Erfüllung — vollendet Sophokles, er ist der musiktreibende Sokrates. Goethe — der musikalische Lyriker — hat auch die einzigen völlig dramatischen Scenen geschrieben . . , Schiller hat vielleicht den noch stärkeren

musikalischen Antrieb, aber seine Sprach- und Bilderwelt ist nicht adäquat.

Im ganzen genommen ist das Wortdrama „gelehrt, unoriginal, erlogen oder Drastik". Man soll an das Wortdrama nicht die höchsten Kunstansprüche stellen, es ist ein rein rhetorisches Kunstwerk. Die Musik aber schafft sich das Drama selbst. Nicht als Sprache, sondern als Musik bedeutet Wagner einen ungeheuren Fortschritt; ihm schwebt eine deutsche Musik vor, die vom romanischen Joche befreit ist.

Das Hauptproblem der Abweichung von 1871 wird durch die Stellung gekennzeichnet, die Nietzsche dem Musikdrama und der Oper gegenüber einnimmt.

... Der gehende und sprechende Mensch, insofern er Sänger ist, bestimmt die Grundformen der Musik. Die hat sich in ihrer Entwicklung an die anthropomorphischen Hauptäusserungen angeschlossen: Gang und Sprache, ... Der ganze Mensch ist Erscheinung der Musik. Dem Gleichnis des Mimus gegenüber ist sie ewig bedeutsam. Schopenhauer (Parerga II., § 224) hat das Drama im Verhältnis zur Musik als ein Schema, als ein Exempel zu einem allgemeinen Begriff charakterisiert, „obgleich ein rein musikalischer Geist nach anschaulichem Bild, Wort und Handlung nicht verlangt".

Die Musik jedes Volkes beginnt durchaus im Bunde mit der Lyrik, und lange bevor an eine absolute Musik gedacht werden kann, durchläuft sie in jener Vereinigung die wichtigsten Entwicklungsstufen. Von einem notwendigen Verhältnis zwischen Lied und Musik kann aber gar nicht die Rede sein; denn die beiden in Bezug gebrachten Welten des Tones und des Bildes stehen sich zu fern, um mehr als eine äusserliche Verbindung eingehen zu können.

Dem dithyrambischen Welterlösungsjubel des letzten Satzes der neunten Symphonie ist das Schillersche Gedicht „An die Freude" gänzlich inkongruent, durch die Musik sind wir für Bild und Wort völlig depotenziert. Es ist ein ungeheuerlicher ästhetischer Aberglaube, dass Beethoven mit jenem Satze selbst ein feierliches Bekenntnis über die Grenzen der absoluten Musik abgegeben, ja, mit ihm die Pforten einer neuen Kunst gewissermassen entriegelt habe, in der die Musik sogar das Bild und den Begriff darzustellen befähigt und damit dem „bewussten Geiste" erschlossen worden sei? Der Wortinhalt geht vielmehr ungehört in dem allgemeinen Klangmeere unter.

Während Wagner sagte, die Musik sei zum Mittel erniedrigt worden, steht für Nietzsche von vornherein fest, dass sie gar nicht Mittel werden kann. Aus diesem Gesichtspunkte gewinnt er auch eine andere Stellung zur Oper.

Der geläufige Opernbegriff fordert von der Musik eine Unmöglichkeit, die Musik kann nie Mittel werden. Die Oper als Kunstgattung ist nicht sowohl Verirrung der Musik als eine irrtümliche Vorstellung der Ästhetik. „Wenn ich übrigens hiermit das Wesen der Oper für die Ästhetik rechtfertigte, so bin ich natürlich weit entfernt, damit schlechte Opernmusik oder schlechte Operndichtungen rechtfertigen zu wollen." Indem wir die Kunsterscheinung in ihrem höchsten Typus ins Auge fassen, gilt uns die Kunstgattung der Oper als ebenso berechtigt wie das Volkslied, insofern wir in beiden jene Vereinigung des Dionysischen und Apollinischen vorfinden. „Nur insofern die uns historisch bekannte Oper seit ihrem Anfange eine völlig verschiedene Entstehung hat als das Volkslied, ver-

werfen wir diese »Oper«, als welche sich zu jenem eben von uns verteidigten Gattungsbegriff der Oper verhält, wie die Marionette zum lebenden Menschen... Der Wert der Oper wird um so höher sein, je freier, unbedingter, dionysischer die Musik sich entfaltet und je mehr sie alle sogenannten dramatischen Anforderungen verachtet. Die Oper in diesem Sinne ist dann freilich im besten Falle gute Musik und nur Musik. Als „dramatische" Musik aber ist sie weit entfernt von reiner, an sich wirkender, allein dionysischer Musik. Die dramatische Musik ist im Gegenteile nicht anders, denn als Erinnerungs- oder Aufregungsmusik zu charakterisieren.

„Dass bei Wagner der Text noch bestimmend wirkt auf die Musik, ist nur eine Nachwirkung der Operntendenz: das eigentlich Germanische ist der Parallelismus von Musik und Drama, ja ich wage zu behaupten, dass Musik und Mimus uns noch einmal wahrhaft befriedigen werden."

Wagner legt in der Theorie allen Wert auf das Ansichverständliche der Handlung, den Mimus — Nietzsche dagegen will den Sänger ins Orchester verlegen und auf der gereinigten Scene den Chor wiederherstellen. „Wir müssen auf die voräschyleische Stufe zurückgehen, ... die Unnatürlichkeit, dass der Sänger im Orchester singt und der Mimus auf der Bühne vor sich geht, ist der Kunst durchaus nicht zuwider ..... wir brauchen den Chor, der eine Vision hat und begeistert beschreibt, was er schaut."

Mit diesen Gedanken hätte sich Wagner zur Not auseinandersetzen können, vielleicht sich auch damit abfinden können, dass Nietzsche zwischenhinein die grosse Tannhäuserscene dramatisch-pathologisch

nannte; nimmermehr aber hätte er die Betrachtungen gutheissen können, wie sie 1874 von der „Desperation" Nietzsches über Bayreuth gezeitigt wurden. Die Weiterentwicklung jener Ideen über die selbständige Stellung der Musik im Drama konnte nur zu völligem Bruche führen.

Zunächst wird die Persönlichkeit Wagners einer Kritik unterzogen. Wagner tritt auf, „als ob er allein berechtigt wäre", „unbescheiden". Sein Tyrannensinn geht auf das Kolossale. Er „lässt keine andere Individualität gelten, als die seinige und die seiner Vertrauten"; er ist „unbändig" und „masslos". Seine besondere Form des Ehrgeizes ist, sich mit Grössen der Vergangenheit in Verhältnis zu setzen. „Er weiss, was auf unsere Menschen noch wirkt." „Er sammelt alle wirksamen Elemente, in einer Zeit, die sehr rohe und starke Mittel wegen ihrer Stumpfheit braucht. Das Prächtige, Berauschende, Verwirrende, das Grandiose, das Schreckliche, Lärmende, Hässliche, Verzückte, Nervöse — alles ist im Rechte. Ungeheuere Dimensionen, ungeheuere Mittel." „..... seine Kunst hat etwas wie Flucht aus dieser Welt, sie negiert dieselbe, sie verklärt diese Welt nicht ..... Der schopenhauerische »Wille zum Leben« bekommt hier seinen Kunstausdruck: dieses dumpfe Treiben ohne Zweck, diese Extase, diese Verzweiflung, dieser Ton des Leidens und Begehrens, dieser Accent der Liebe und der Inbrunst."

Wagner steht zur Musik wie ein Schauspieler. Wie Goethe ein versetzter Maler, Schiller ein versetzter Redner ist, so ist Wagner ein versetzter Schauspieler Er nimmt besonders die Musik hinzu. Es ist eine theatralische Sprache, die seine Kunst redet.

Die organische Einheit liegt bei Wagner im Drama, durchdringt aber deshalb nicht die Musik (oft nicht), ebenso wenig den Text. „Als Schauspieler wollte Wagner den Menschen nur als den wirksamsten und wirklichsten nachahmen: im höchsten Affekte. Die Gefahr der Affektmalerei ist für den Künstler ausserordentlich. Das Berauschende, das Sinnliche, Extatische, das Plötzliche, das Bewegtsein um jeden Preis — schreckliche Tendenzen."

Die Widersprüche im Begriffe des musikalischen Dramas werden jetzt von Nietzsche besonders scharf beleuchtet. Wieder geht er von jenem Hauptsatze Wagners aus über den Irrtum im Kunstgenre der Oper, dass ein Mittel des Ausdruckes, die Musik, zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes aber zum Mittel gemacht sei. Nietzsche bezeichnet es als charakteristisch für den Schauspieler, dass ihm die Musik als Mittel des Ausdruckes gelte. Nach Wagner soll die Musik das Drama ausdrücken — die Musik allein ohne dieses ist ihm ein Unding.

Für Nietzsche dagegen ist die Musik ein Allgemeines und das Drama nur ein Beispiel. Das Allgemeine darf ganz und gar nicht abhängig vom Beispiele sein, das heisst: die absolute Musik ist im Rechte, auch die Musik des Dramas muss absolute Musik sein.

. . . . . Die Musik ist das bewegte Gefühl des Musikers, in Tönen ausgedrückt. So hätte man den vollen Widerspruch: ein ganz specieller Ausdruck des Gefühles als Musik, ganz bestimmt — und daneben das Drama, ein Nebeneinander von Ausdrücken ganz bestimmter Gefühle, der dramatischen Personen, durch Wort und Bewegung. Wie können diese sich je decken? Nur die Musik hat noch Wert, „in der der Musiker

den Vorgang des Dramas selbst nachempfindet und als reine Musik wiedergiebt", ... „in jedem anderen Sinne ist dramatische Musik schlechte Musik".

Nun aber die verlangte Gleichzeitigkeit und der genaueste Parallelismus des ganzen Vorganges, im Musiker und im Drama!

Die Vereinigung aller Faktoren scheint unmöglich; der eine Musiker wird einzelne durch das Drama erregte Stimmungen wiedergeben und mit dem grössten Teile des Dramas sich nicht zu helfen wissen. Der Dichter wird dem Musiker nicht zu helfen vermögen und dadurch sich selbst nicht helfen können. Der Schauspieler muss vor allem wieder als Sänger eine Menge thun, was nicht dramatisch ist; er braucht konventionelle Manieren. Nun würde sich alles verändern, wenn der Schauspieler einmal zugleich Musiker und Dichter wäre. Nietzsche lässt es hier unausgesprochen, dass er Wagner weder für einen Musiker, noch für einen Dichter halte; aber der Gedankengang kann nur in diesem Sinne vervollständigt werden.

Wagner gebraucht die anerkannten Symbole des Musikausdruckes als „Musikcitate" — diese Musik steht aber künstlerisch auf einer niederen Stufe, denn sie ist nicht mehr organisch in sich. Die Gefahr stellt sich ein, dass in den Bewegungen und Handlungen des Dramas die Motive für die Bewegung der Musik liegen, dass sie „geleitet" wird. Es ist nicht nötig, dass eins von beiden leitet — im vollkommenen Kunstwerke haben wir das Gefühl des notwendigen Nebeneinander.

Im folgenden Jahre 1875, in den Entwürfen zur Wagnerschrift, entschlüpft Nietzsche das Geständnis, dass er öfters den unsinnigen Zweifel in sich gefühlt

habe, ob Wagner überhaupt musikalische Begabung besitze ..... weder die Musik, noch die Poesie, noch das Drama taugen einzeln genommen viel, die Schauspielkunst ist oft nur naturalistische Rhetorik, aber alles ist eins und auf einer Höhe und hat darin seine Grösse. Aber trotz diesem Zugeständnisse hält er das harte Wort über Wagners Kunst nicht zurück: Idealisiertes Christentum katholischer Art.

So schwankt das Bild Wagners in seiner Seele auf und nieder. Nicht lange mehr währte es und die Notwendigkeit der Trennung wurde Nietzsche offenbar. Den Parallelismus, den er vordem zwischen der griechischen und der deutschen Kultur gezogen hatte, fand er durch Wagner selbst widerlegt. Nicht mehr Lebensverkünder der neuen echten Kultur, auch nicht einmal mehr Verklärer einer Vergangenheit, erschien ihm Wagner, sondern als eine Gefahr. Sein Glaube an die Kunst überhaupt war schon erschüttert, als er mit der vierten „Unzeitgemässen" von Wagner Abschied nahm. Bald siegte die sokratische Vernunft, die weise leidenschaftslose Wissenschaft über die Kunst.

6. Nietzsche und die Romantik.

Man kann Nietzsche zwar nicht den direkten Abkömmling der Romantik nennen, aber es war doch dieselbe Geistesrichtung, die in ihm wieder zum Durchbruch gelangte. In ihm kam die Romantik wieder herauf. Er hat so viele Berührungspunkte mit ihr, dass man sich wundern muss, den Fäden, die ihn mit der Romantik verknüpften, noch keine Untersuchung gewidmet zu finden. Die Jugendentwicklung Nietzsches weist einen überraschenden Parallelismus mit jenem kleinen Kreis feuriger, gefühlsseliger Schwärmer auf, die in Jena Schelling als Führer erkoren und in Goethe ihr Haupt verehrten. Alles, was die Romantiker auszeichnet, sie originell und wunderlich macht, finden wir auch bei Nietzsche, den Kultus des Unbewussten, die Metaphysik, Magie und Mystik einer Kunstbegeisterung, die im Künstler den Propheten und Heiligen erblickt, die Vermengung und Vermischung der Künste, die Verwischung ihrer Grenzen, die Anbetung, ja Vergötterung des Instinktes, des Triebes, des Unbewussten gegenüber dem Verstand, der Bewusstheit, dem Intellekt, ja das ästhetische Gegensatzpaar apollinisch = dionysisch — alles das hat Nietzsche mit der Romantik gemein. Nietzsche war stets sehr stolz darauf, den Begriff des Dionysischen geschaffen

zu haben. Dennoch besteht kein Zweifel, dass auch darin der Romantik die Priorität gebührt. Damit soll auch nicht der Schatten eines Verdachtes ausgesprochen sein, es hätte Nietzsche diese Idee ohne Quellenangabe von den Romantikern herübergenommen. Die Idee erwuchs ihm vielmehr aus seiner Auffassung des Dionysoskultes. Aber abgesehen von der Exemplifikation auf das Griechentum war der Gedanke schon längst Eigentum der Romantiker, die sich dieser Gegenüberstellung zweier Produktionsweisen stets bedienten, auch die Bezeichnungen Nietzsches kannten und sie nur nicht häufig anwandten. Nur bei Schlegel findet sich die Unterscheidung zwischen dionysisch und apollinisch buchstäblich vor.

Ricarda Huch hat in ihrem guten Buche über die „Blütezeit der Romantik" ein eigenes Kapitel über diesen Gegenstand geschrieben; aber sie hat es ängstlich vermieden, dabei auch nur einen Seitenblick auf Nietzsche zu werfen. Sie hat es wohl gefühlt, welche Schwierigkeiten in der psychologischen Analyse dieser Produktionsgegensätze liegen, und ging darum nicht wesentlich über das Litterarhistorische an dem Problem hinaus. Doch giebt sie in ihren feinen Essays eine so vorzügliche Charakteristik der Kunstpsychologie der Romantiker überhaupt, dass auf Grund derselben wohl versucht werden kann, die parallelen Züge in Nietzsche aufzudecken und seine Verbindung mit der Romantik aufzuhellen. Auch über die Zwischenglieder, mittels deren der romantische Samen sich übertrug, fällt eine merkwürdige Beleuchtung. Schon Schopenhauer fusste auf Schelling, wenn er es gleich nicht gelten lassen wollte. Insofern er aber die Kunst über die Wissenschaft erhob, wurzelte er in Schelling. Denn dieser

romantische Philosoph sah in der Kunst die unmittelbarste und höchste Offenbarung des Absoluten, des Unendlichen und Unbedingten, der Weltseele. Dazu verkehrte Schopenhauer während der Conception seines Hauptwerkes in Dresden ganz persönlich mit Ludwig Tieck! Der Vollblutmystiker und Erzromantiker Wagner trank aus den gleichen Quellen. Zweifellos geht vor allem der ganze Geniekultus auf die Romantiker zurück.

Nun lehnt eine bedeutende Strömung in der zeitgenössischen Psychologie die Thätigkeit unbewusster Vorstellungen von vornherein ab. Es handelt sich aber gar nicht darum, in dieser schwierigen Frage Stellung zu nehmen. Gleichviel ob es nur bewusste oder daneben auch unbewusste Gebilde des Seelenlebens giebt, wir haben uns hier nur mit den psychologischen Anschauungen zu befassen, die Nietzsche mit der Romantik teilt und denen gemäss alles Kunstschaffen sich auf einer breiten Strömung unbewussten Seelenlebens erhebt. Die Romantiker, wie auch Nietzsche, gingen mit psychologischen Begriffen überhaupt nicht sehr säuberlich um; sie verwandten Instinkt, Trieb und Willen ganz gleichbedeutend und identifizierten die Ausdrücke Plan, Absicht, Zweck, Verstand, Bewusstsein und wirtschafteten zuweilen damit, dass jede Klarheit der Bezeichnung aus den Begriffen verschwand. Nur eine Ordnung der Begriffe bringt auch Ordnung in das ästhetische Chaos, das schliesslich aus der romantischen Betrachtungsweise resultierte.

Die ganze Romantik ist ein Hymnus auf die „geheimnisvoll wirkende Kraft, die blind das Gute hervorbringt". So geht nach Wilhelm Schlegel die

Poesie aus den Tiefen des Unbegreiflichen hervor. Alles verstehen wollen, galt ihnen gemein. Dagegen rühmten sie die „weisse Magie" oder die „Kunst der Offenbarung durch Wort und Zeichen". So sind die Romantiker die „Entdecker des Unbewussten". Nach Novalis erfolgt das Schaffen des Kunstwerkes aus der „unbewussten" Phantasie des Menschen. „Die Tiefen des Unbewussten" — das waren die Goldschächte, aus denen der Romantik aller Reichtum quoll. Genie schien ihr nur auf einer Entzweiung des Menschen zu bestehen. Und nur auf den Flügeln des Rausches schien ihr der höchste Lebensgenuss möglich zu sein.

Friedrich Schlegel bezeichnet den Trieb als das Unbewusste, das Bewusste als Absicht. Für ihn war die antike Poesie eine Schöpfung des Triebes, die moderne eine Schöpfung der Absicht. In seiner Abhandlung „über das Studium der griechischen Poesie" stellte er als Zukunftsziel der Kunst auf, dass die verlorene objektive antike Schönheit bewusst wieder erobert werden müsse. Einmal erwähnt er auch, es sei nach Pindar eine alte Sage, „dass der Dichter, wenn er auf dem Dreifuss der Musen sitze, nicht bei Sinnen sei". Homer war von den Alten blind gedacht. Sokrates sagte, ohne Raserei der Musen komme man nicht zur Poesie. Und Demokrit verwies den besonnenen Dichter vom Parnass. So wollten auch die Romantiker immer „aus dem Innersten reden" — kein Wunder, was für Merkwürdigkeiten da herauskamen. Trieb und Wille galt ihnen gleich. Sie priesen die Unschuld des Instinktes. Weit über den wachen berechnenden Verstand stellten sie das überschwängliche ungebändigte Gefühl. Prägnant drückt das in seiner Kunstauffassung der romantische Ästhetiker Solger

aus, der sagt: „Kunst ist angewandte Mystik. Auf bewusst angewandter Mystik beruht die Allegorie, auf unbewusst angewandter die Symbolik". Darum wollten sie aber doch nichts mit der Unwissenheit zu thun haben.

Sie machten keinen Unterschied zwischen Künstlern und Denkern. In gleicher Weise waren sie für Kunst und Wissenschaft begeistert. Dabei waren sie ganz Künstler, denn für sie bedeuteten Kunst und Wissenschaft keine Widersprüche, während Nietzsche zeitlebens an der Zwiespältigkeit seiner Stellung zu beiden gelitten hat. Dabei gingen ihre Einzelrichtungen doch weit auseinander. Novalis allein tauchte nicht ganz im „dunkelen Triebe, im Unbewussten" unter; vielleicht war er der Bewussteste der Romantiker. Der Erquicklichste aus dem ganzen Kreise war auch der Besonnenste und der Einsichtigste; er wäre wohl Mann genug geworden, der Masslosigkeit den festen Willen, dem Instinkte die Vernunft entgegenzustellen, wie ihm auch die unbeschränkte Zügellosigkeit des freiwaltenden Triebes stets verhasst war. Seine leidenschaftliche Liebe zur Mathematik mutet merkwürdig an. „Der vollkommen Besonnene heisst der Seher", lautet ein Wort von ihm. Aber so besonnen Novalis auch war, von Hypnotismus und Spiritismus vermochte er sich doch nicht ganz frei zu halten.

Wenn nun auch die Romantiker stets daran festhielten, dass die Wissenschaft der Kunst förderlich sei, war ihre Auffassung der Wissenschaft doch recht wunderlich. So wird einmal im Athenäum die Überzeugung propagiert, dass man nur durch die Mysterien der Poesie in der Physik vordringen könne. „Alle Kunst soll Wissenschaft und alle Wissenschaft soll

Kunst werden, Poesie und Philosophie sollen vereinigt werden." In diesem Wahlspruche der Romantik liegt auch ihr Schlüssel. Wenn Huch als Ideal der romantischen Ästhetik eine Vereinigung von Fühlen und Wissen hinstellt, so vergisst sie, dass beide Komponenten für den Romantiker nicht gleichwertig sind. Sie waren wohl tiefe, schwärmerisch veranlagte, gefühlsselige, aber ganz und gar nicht wissenschaftliche, vielleicht doch auch unwissende Menschen. Welch dürftiges Wissen war es doch, das ihnen mit ihrem Universalgefühle zur Naturphilosophie verschmolz? Nein, die Wissenschaft der Romantiker ist ein Mythus, eine Legende, ein Märchen. Über Fabeln und Romane kamen sie bei all ihrer Tiefsinnigkeit nicht hinaus. Übrigens litten auch sie an der Spaltung von Intellekt und Wille. So nennt Tieck „dies Schwelgen an den Kräften des Gemütes die unerlaubteste aller Verschwendungen, die schlimmste aller Verderbtheiten" — ein Beweis dafür, was es mit dem Intellekte der Romantiker für eine Bewandtnis hatte.

Der Parallelismus der Romantiker mit Nietzsche wird so recht dadurch bezeugt, dass ihnen schon die Schönheit der attischen Tragödie aufgegangen war. Auch die beiden Kunstgottheiten Nietzsches waren ihnen geläufig. So sprach Friedrich Schlegel von der „leisen Besonnenheit des Apollo und von der göttlichen Trunkenheit des Dionysos". Auch für sie gab es schon „bacchantische Dichter", „schwärmende Korybanten und Priesterinnen". Damit die Klarheit Apollos das verworrene Stammeln des berauschten dionysischen Menschen wieder ordne, muss er Apollo anrufen. An Goethe rühmten sie zwar das „Apollinische" — aber seinen Mangel an genialischem Unbewusstsein ver-

dachten sie ihm doch. Das Chaos und die Ordnung sind eben nicht zu vereinigen.

Es dürfte Huch nicht gelingen, den Gegensatz zwischen der romantischen und der klassischen Poesie und die Verurteilung der ersteren als der „überschwänglichen, phantastischen, verworrenen" in das rein poetische Verklärungsbestreben der romantischen Ästhetik abzubiegen. Sobald man das dionysische Produzieren überhaupt anerkennt, sind auch jene Adjektiva bloss Ausdruck von Thatsachen. Erst unsere Wertung legt Anerkennung oder Tadel hinein. Übrigens waren den Romantikern jene Gegensätze wohl bekannt. So stellte Wackenroder dem objektiven Kunstschaffen das andere gegenüber, das „aus innerem Instinkte und aus überflüssiger, wilder und üppiger Kraft in unruhiger Arbeit" erfolgt. In letzterem Falle ist der Künstler nicht immer ein geschicktes Werkzeug, vielmehr möchte man dann ihn selber eine Art von „Kunstwerk der Schöpfung" nennen. Besonders für Wackenroder, den Schwelger in allen dunkeln Gefühlen, ist die Kunst „göttliche Eingebung, Offenbarung". Die Mystik Hamanns setzt sich in ihm ins Künstlerische um. Verzückt spricht er vom Geiste der Musik, und am liebsten möchte er statt Worte Töne reden. Traumgesichte und Hallucinationen tauchen ihm auf, sowie er nur einen Ton hört. Hanslick würde wohl sagen: Je weniger die Romantiker von der Musik verstanden, desto mehr schwelgten sie darin. Sie glaubten auch musikalisch zu sein, weil sie Lyriker waren. Aber das war ein Irrtum. Die Musik war ihnen nur ein Stimulans zu Visionen und lyrischen Stimmungen, eigentlich hatten sie keinen Begriff davon. Man denke dabei an des schwärmerischen Novalis musikhauchende Worte.

Den Romantikern verschwammen alle Grenzen zwischen Musik, Poesie und Malerei. Mutet der wie ein Musiker malende Correggio nicht ganz dionysisch an? Wackenroder jammert, dass seine Worte nicht Musik werden können. Ludwig Tieck will „in Tönen denken und in Worten und Gedanken musizieren". Es kennzeichnet den Orgiasmus des romantischen Kunstschaffens, wenn Tieck seinen Lovell sagen lässt: „Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste ..... Schönheitssinn und Kunstgefühl sind nur andere Dialekte und Aussprachen, sie bezeichnen nichts weiter, als den Trieb des Menschen zur Wollust."

Im Reiche der Künste richteten sie gar eine heillose Verwirrung an. Wie Schlegel die Architektur gefrorene Musik nannte, so Tieck das Strassburger Münster einen Springbrunnen von Felsenmassen. Von Wilhelm Schlegel rührt der Satz her: „Bildsäulen beleben sich zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musik, und wer weiss? So eine herrliche Kirchenmusik stiege auch einmal wieder als ein Tempel in die Luft!" Auch den Gedanken des Wagnerschen Musikdramas haben die Romantiker schon gedacht: „Die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften." In der Instrumentalmusik läge die Tendenz zur Philosophie, und ein Text sei ihr notwendig!

Wenn man einen Band des „Athenäum" durchblättert und darin die Aphorismen liest, wird man sogleich an Nietzsche erinnert. Überhaupt belegen alle Züge aus den Kunstlehren der Romantiker, dass Nietzsche gleichen Blutes mit ihnen ist. Wer aber Maler, Musiker und Dichter zugleich sein will, hilft nur die Grenzen verwischen, nach denen sich die

Kunstgebiete abgeschieden haben. Das bewies die Romantik, das bewies Nietzsche.

Ganz romantisch ist die Ruhelosigkeit Nietzsches, seine ewige Unrast, die den friedlosen Menschen nirgends heimisch werden liess. Während er die alltägliche Wirklichkeit nur mit pessimistischem Ekel, mit einer asketischen, willenverneinenden Stimmung empfand, musste ihm die romantische „lethargische Verzückung des dionysischen Zustandes" freilich als Ideal erscheinen und der Lebensgenuss in artistischen Vorstellungen bestehen, die allein aus den entsetzlichen Greueln des Daseins erlösen konnten.

7. Der Geniekultus.

Die Vergötterung des Individuums entspringt im Grunde einem künstlerischen Prinzip. Der Geniekultus hängt mit dem dionysischen aufs Innigste zusammen. Nietzsche begann mit dem Persönlichkeitskultus und endete mit der Glorifikation des Einzelnen, mit der Inthronisation seines eigenen Genius. Er opferte in seinem ganzen Leben einem Gotte, dem „Genius". In dem widerspruchsvollen Chaos von Meinungen und Ansichten, das seine sogenannte Philosophie darstellt, bleibt ihm nur ein Gedanke treu, der Glaube an die schöpferische Persönlichkeit. Der spätere Machtmensch hat im Künstler sein genaues Analogon. Ein Künstler kann nichts anderes als Individualist sein; es ist ihm ganz unmöglich, dem Individualismus nicht zu huldigen. Hier ist auch die Quelle, der alle späteren immoralistischen Gedanken entspringen. Es ist im wesentlichen eine Künstlermoral, der Nietzsche huldigt. Denn über sein liebes „Ich" ist Nietzsche nie hinausgekommen. Das künstlerische Individuum ist darum auch das dauernde Grund- und Hauptthema in seinem ganzen Leben. In der Anbetung des auserlesenen überragenden genialen Menschen hat er sich nie gewandelt und geändert. Auch in der apollinischen Phase gelang es ihm nicht, sich davon zu befreien, wie die Glut

unter der dünnen Aschendecke lebte sie weiter. Darin allein ist sich Nietzsche treu geblieben. Denn ein Dichter war er im Grunde seines Wesens und stets hatte er zur Welt den höchst persönlichen Standpunkt eines Dichters.

Dass der Künstler, der Philosoph und der Heilige von Nietzsche stets in einer Reihe genannt werden, giebt einen Fingerzeig für die Herkunft seines Geniekultus. Denn auch die Heiligen und Philosophen sind in der Auffassung Nietzsches feurige geniale Dichternaturen, die in ihrem begeisterten erhabenen Zustand die Grenzen des Persönlichen und Wirklichen durchbrechen. Der Offenbarungsakt des Heiligen, der Intuitionsakt des Philosophen ist dem künstlerischen Conceptionsakt, der in den Zustand überweltlicher Entrückung versetzt, durchaus an die Seite zu stellen. Der Irrtum ist dabei nur, dass die dichterische extatische Geistesthätigkeit als Ausfluss transcendenter Dinge genommen wird. Die Fähigkeit, Offenbarungen zu haben, hebt den Einzelnen hoch aus der Masse heraus und impft ihm einen Wahn von der Bedeutung der eigenen Persönlichkeit ein, dass von da bis zur Selbstvergötterung nur noch ein Schritt ist.

Diese drei Typen also schmelzen im Genius zusammen. Nietzsche mag sich auch für ein denkendes und für ein religiöses Genie gehalten haben, das künstlerische Genie bildete doch den Grundton in dem Zusammenklang. Ausser in dem Philosophen und dem Heiligen macht die Natur in der Schöpfung des Künstlers ihren höchsten „Freudensprung". Jedenfalls ist neben beiden der Künstler eine Hauptexistenzform, in der der Mensch Individuum ist.

Es ist ein ganz künstlerischer Gedanke, dass sich

die Menschheit nur durch ihre Genies entwickle. Wie früh dieser Gedanke bei Nietzsche aufkeimte, ist kaum feststellbar; er trug ihn wohl von Anfang an in sich, als das eigenste Evangelium seiner Persönlichkeit. Um dem Genius zu huldigen, dazu brauchte er weder bei Schopenhauer noch bei Wagner in die Lehre gegangen zu sein, er fühlte den Genius in sich selber und sah schon früh in sich sein Gefäss. Schopenhauer und Wagner, deren ganzes Leben eine Anbetung des Genius war, verstärkten diese Vorstellungen bei dem jungen Nietzsche — vorhanden waren sie aber schon.

Nach allen Seiten gewendet, kehrt dieser Gedanke von der Einzigkeit des Genius doch immer wieder. Und jedesmal gestattet sich Nietzsche eine mehr als „halb mystische Bilderrede", wenn er von seiner Natur und Bedeutung spricht.

Schon in seiner Basler Antrittsrede ruft er den Beistand der „Künstler und der künstlerisch gearteten Naturen" gegenüber den Feinden des Hellenentums an, da sie allein nachfühlen können, „wie das Schwert des Barbarentums über dem Haupt jedes Einzelnen schwebt". In derselben Antrittsrede wirft Nietzsche die Frage nach der Grenzlinie zwischen dem genialen Individuum und der dichterischen Volksseele auf. Giebt es charakteristische Unterschiede zwischen den Äusserungen des genialen Individuums und der dichterischen Volksseele? fragt er. Den ganzen Gegensatz weist Nietzsche als nicht existierend ab. Es giebt in der modernen Ästhetik keine gefährlichere Gegenüberstellung als die von Volksdichtung und Individualdichtung oder Kunstdichtung. Alle Dichtung und natürlich auch die Volksdichtung, braucht ein vermittelndes Einzelindividuum. An die Stelle der all-

mählich aussterbenden Volksdichtung zwar tritt freilich die Kunstdichtung, das Werk einzelner Köpfe; aber dieselben Kräfte, die einstmals thätig waren, sind es auch jetzt noch. Der grosse Dichter eines litterarischen Zeitalters ist immer noch Volksdichter und in keinem Sinne weniger, als es irgend ein alter Volksdichter in einer illiteraten Periode war.

Ganz im Einklange damit feiert Nietzsche ein andermal das Individuum als einen Extrakt des Volkes; die Kunst feiert den Menschen, indem sie das Individuum feiert.

Immer mehr erkennt es Nietzsche als den Grundgedanken der Kultur, dass jeder einzelne es als seine Aufgabe betrachte, die Erzeugung des Idealmenschen zu fördern und dadurch an der Vollendung der Natur zu arbeiten. Die Natur bedarf des Künstlers zu einem metaphysischen Zwecke, um zur Aufklärung über sich zu gelangen, zur Selbsterkenntnis. Hier citiert Nietzsche seinen Goethe, der den Künstler dazu berufen sein lässt, das Stammeln der Natur auf klare Worte zu bringen. „Ich habe es oft gesagt und werde es noch oft wiederholen, die causa finalis der Welt- und Menschenhändel ist die dramatische Dichtkunst. Denn das Zeug ist sonst absolut zu nichts zu brauchen."

So rückt der Künstler als Genius allmählich ganz in den Mittelpunkt seiner Gedankenwelt. Schon in jenem Vorworte an Richard Wagner flammten dem Genius Brandopfer auf: „Weder der Staat, noch das Volk, noch die Menschheit sind ihrer selbst wegen da, sondern in ihren Spitzen, in den grossen ›Einzelnen‹, den Heiligen und den Künstlern, liegt das Ziel, also weder vor noch hinter uns, sondern ausserhalb der Zeit. Dieses Ziel aber weist durchaus über die Mensch-

heit hinaus." Und ein paar Zeilen weiter: „Es giebt keine höhere Kulturtendenz, als die Vorbereitung und Erzeugung des Genius."

Auch ein aus dem Geniekultus geborener Gedanke ist es, dass die Künstler allein das lässige Einhergehen in erborgten Manieren und übergehängten Meinungen hassen und das Geheimnis, das böse Gewissen von jedermann enthüllen, den Satz, dass jeder Mensch ein einmaliges Wunder ist. Und wie ein Bekenntnis mutet das Wort an: „..... meine Religion liegt in der Arbeit für die Erzeugung des Genius; alles Tröstende heisst Kunst. Das Kunstwerk ist das Abbild einer Liebe über sich hinaus und ein vollkommenes."

Der Genius hat seinen Höhepunkt im künstlerischen Schöpfungsakte. Wenn er mit dem „Urkünstler der Welt" zusammenschmilzt, thut er den tiefsten Blick in das Wesen seiner Kunst und in seine Aufgabe. Der Mensch und der Genius stehen sich in sofern gegenüber, als der erste durchaus Kunstwerk ist, ohne sich dessen bewusst zu werden. Der Genius aber vermag die Verzückung der Vision selbst zu fühlen. Im Künstler wiederholt sich der Urprozess. In ihm kommt der Wille zur Entzückung der Anschauung.

Aber, setzt Nietzsche hinzu: ..... der Künstler wird nur hier und da erreicht.

Diesem Genius bricht es auch nicht das Herz, Tausende zu zertreten, um nur selber zu leben. „..... Damit der Künstler entstehen kann, brauchen wir jenen drohnenartigen, der Sklavenarbeit enthobenen Stand"; selbst der Staat war zur Erzeugung des Genius als tüchtig erachtet: „damit das grosse Kunstwerk entstehen könne, brauchen wir den konzentrierten Willen jenes Standes, den Staat."

. . . . . Hat die Kunst eine metaphysische Bedeutung, so kommt das Publikum des Kunstwerkes nur soweit in Betracht, als das Kunstwerk zur Geburt des Genius reizt.

Dass seine Geschichtsauffassung eine extrem individualistische war, ist bekannt . . . . . „Ich suche nicht nach glücklichen Zeiten in der Geschichte, aber nach solchen, die einen günstigen Boden für die Erzeugung des Genius bieten." In der Geschichte gilt Nietzsche nur der ästhetische Massstab: nur das Grosse hat ein Recht auf Historie — im Sinne einer produktiven, erregenden Geschichtsmalerei. Mit der Philosophie ist es nicht anders. Sie ist ihm eine Kunst in ihren Zwecken und in ihrer Produktion. Sie ist eine Form der Dichtkunst. Keine Künstler sind die neueren Philosophen, sondern „Denkwirte", „klappernde Denk- und Rechenmaschinen". Nietzsche imaginiert sich da „eine ganz neue Art des Philosophen-Künstlers". „Wie verhält sich der philosophische Genius zur Kunst? Was ist an seiner Philosophie Kunst? Kunstwerk?" So frägt Nietzsche. Ein solches System ist als Kunstwerk noch vorhanden, wenn es sich als wissenschaftlicher Bau nicht mehr halten kann. Wird das auch einmal auf Nietzsche zutreffen, dessen Werk gerade die Systemlosigkeit zeigt?

Unter den Gewalten, die sich der Entstehung des Genius entgegenstemmen, nehmen die üblichen ästhetischen Meinungen und herrschenden wissenschaftlichen Ansichten einen allerersten Rang ein. Die formale Ästhetik wird dabei hart gescholten. Die Kultur des hässlichen und langweiligen Inhaltes und der „schönen Form" ist eine ganz äusserliche, lügnerische, falsche. Der Deutsche äfft darin seine westlichen Nachbarn

nach — insbesonders auf die Tanzmeister- und Tapezierer-Erfindsamkeit scheint er es abgesehen zu haben.

Aus diesen hemmenden Gewalten wird unter die schärfste Beleuchtung der Gelehrte genommen und mit ihm die Wissenschaft. Der theoretische Mensch und seine alexandrinische Kultur war ja Nietzsche von Anfang an verhasst. Auch darin war er der nur allzu willige und folgsame Schüler Wagners, der der Wissenschaft keinen grösseren Vorwurf zu machen glaubte, als dass er sie anklagte, sie betrachte die Kunst nur „als ein Rudiment aus einer früheren Erkennungsstufe der Menschheit, ungefähr wie den vom tierischen wirklichen Schweife zurückgebliebenen Schwanzknochen". Man lese die merkwürdigen Definitionen des Gelehrten und die eigenartige Deutung der Wissenschaft in der von Schopenhauer handelnden dritten Unzeitgemässen nach. In dreizehn Punkten zählt Nietzsche die Resultate seiner psychologischen Analyse auf. Es ist vielleicht das Feinste und Interessanteste, aber auch das Raffinierteste und Rücksichtsloseste, was je über den Typus des Gelehrten geschrieben worden ist. Diese ganzen Abschnitte tragen den Charakter des Pamphlets; von starker Voreingenommenheit zum mindesten ist Nietzsche nicht freizusprechen.

Ein Punkt aus den schlimmen Anklagen, vor die der Gelehrte gestellt wird, gehört vor das Forum der Ästhetik, nämlich jener, in dem Nietzsche den Satz aufstellt, dass der Gelehrte seinem Wesen nach unfruchtbar sei, und dass er einen gewissen natürlichen Hass gegen den fruchtbaren Menschen habe — weshalb sich zu allen Zeiten die Genies und die Gelehrten befehdet hätten.

Auch in diesem Beweisstücke ist der Geniekultus

deutlich sichtbar. Mit aller Entschiedenheit stellt sich Nietzsche auf die Seite der genialen Persönlichkeit.

Nietzsche besass eben von Jugend auf ein tiefes Bedürfnis, zu verehren; es drängte ihn stets in die Nähe des Genius, so lange noch einer lebte, den er über sich stellte. Er beneidete Schopenhauer um seinen Verkehr mit Goethe, um die Auszeichnung, die er von der künstlerischen Kultur in Weimar erhalten hatte. Und Wagner war ihm das Bild des Künstlers überhaupt.

Die Conception des Übermenschen stammt direkt aus dem Geniekultus der ersten Phase, der artistische Individualismus dieser Zeit transformierte sich nur in einen evolutionistisch maskierten. Im Grunde sind sie auf einer Wurzel gewachsen, der ästhetischen.

8. Analecta aesthetica.

An Tischen, wo viel gearbeitet wird, giebt es eine Menge Abfälle, gleichsam Nebenprodukte, die um das eigentliche Werk ausgestreut liegen. So mutet auch Nietzsche in seiner Werkstätte an, wie ein fleissiger Diamantschleifer, den kleine, kostbare Splitter umsprühen, während er an dem Edelsteine schafft. So stehen zwischen dem Felsmassiv der Hauptwerke erratische, zerbröckelte Gedanken, die allerdings im Anfange noch metaphysisch gefärbt sind, allmählich aber immer mehr Wirklichkeitscharakter annehmen. Das ist wie Goldstaub, der heimlich, unscheinbar aus dem Schlamme der Transcendenz heraufleuchtet. Sammelt man diese Splitter und Abfälle, diese nachlässigen Aperçus und achtlos hingeworfenen Bemerkungen, verbindet man sie zu einer einheitlichen Gedankenkette, so erhält man plötzlich ein Bild, das gar empirisch anmutet, in dem trotz allem „Unbewussten", allem „Mythus" Dionysos nicht mehr souverän herrscht, sondern der Kulturgedanke im Mittelpunkte steht, von dem auch die Kunst ihren Wert empfängt. Die kühle Lebensanbetung des mittleren Nietzsche dämmert darin schon herauf.

Wie Nietzsche stets den tiefspürenden, der reichsten Erfahrung nachgehenden Einreden Platos gegen die

Kunst gelauscht hat, so fesselte ihn auch lange Jahre hindurch die aristotelische Ästhetik, und immer drängte es ihn, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Der Wunsch, irgend etwas Sicheres in der Ästhetik zu haben, verführte zur Anbetung des Aristoteles; Nietzsche will dagegen beweisen, dass er nichts von Kunst verstand und dass es nur die klugen Gespräche der Athener sind, deren Wiederhall bei ihm bewundert wird. Man solle doch endlich einmal aufhören, ruft Nietzsche 1871 aus, ihn auch für die tieferen Probleme der griechischen Poetik immer und immer wieder zu Rate zu ziehen: während es doch nur darauf ankommen könne, aus der Erfahrung, aus der Natur die ewigen und einfachen, auch für die Griechen giltigen Gesetze des künstlerischen Schaffens zu sammeln: als welche an jedem leibhaften und fruchtbaren Künstler besser und fruchtbarer zu studieren sind, als an jener Nachteule der Minerva, Aristoteles .....

Es sind auch weniger ästhetische Begriffsbestimmungen, als vielmehr die Vorgänge des künstlerischen Produktionsprozesses selbst, die Nietzsche reizen. Was er 1869 in den „ästhetischen Grundanschauungen" den Philosophen sagen lässt, ist aber noch sehr metaphysisch. Das Wesen aller Kunst liegt im Unbewussten, meint er: am deutlichsten redet die Musik. Alle anderen Künste sind nur soweit Künste, als sie ein mit der Musik gemeinsames Grundelement haben, z. B. Rhythmus ..... Die Dichtkunst ist nur Kunst, insoweit sie musikalische Elemente enthält ..... In der Welt des Unbewussten giebt es keine Absicht, das künstlerische Schaffen ist eine Instinkthandlung.

Das Unbewusste hängt Nietzsche noch mit dem Organischen zusammen, mit dem auch das Künst-

lerische beginnt. Schon hier entschlüpft Nietzsche einmal der absurde Gedanke, an die „höhere Physiologie" zu appellieren,

Die bewusstere Kunst ist darum für Nietzsche stets die schlechtere Kunst. Er rühmte die Unbewusstheit der Alten in Ästhetik. Früh erkannte er auch das Problem, das im Verhältnisse des Wettkampfes zur Conception des Kunstwerkes liegt. „Auch der Künstler grollt dem Künstler." Der mythische Geist, der im ganzen Wettkampfe waltet, erklärt es ihm auch, wie die Künstler wetteifern durften: ihre Selbstsucht war gereinigt, insofern sie sich als Medium fühlten: wie der Priester ohne Eitelkeit war, wenn er als sein Gott auftrat. Selbstvergessen ist auch die Voraussetzung für das Epos, wie für das Drama, dort durch stärkste Phantasiethätigkeit, hier durch stärkste Gemütsthätigkeit. Der Wille wird durch das Drama, die Anschauung durch das Epos produktiv gestimmt. Aus dieser Erregung der künstlerischen Fähigkeit wird auch das künstlerische Urteil gewonnen. Das Dichten selbst ist nur eine Reizung und Leistung im Phantasieren. Der eigentliche Genuss ist das Produzieren von Bildern, an der Hand des Dichters. Dass ein auswählendes Prinzip im Bilderdenken, in der Phantasiethätigkeit walten muss, darin beruht das Künstlerische. Weglassen, Übersehen und Überhören sind die Hauptmittel der schaffenden Kunstkraft. Jedenfalls kann die Kunst mit der unstilisierten Natur nichts anfangen. Im Grunde ist das ästhetische Phänomen einfach, sagt Nietzsche; „man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterscharen umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu ver-

wandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker". Diese Gedanken entwickeln sich ganz konsequent weiter. So sind die Gestalten, welche ein Künstler schafft, nicht er selbst, aber die Reihenfolge der Gestalten, an denen er ersichtlich mit innigster Liebe hängt, sagt allerdings etwas über den Künstler selber aus ..... Schillers Gestalten z. B. durchlaufen eine solche Bahn der Veredlung und sprechen ebenfalls etwas über das Werden ihres Schöpfers aus, aber der Massstab ist bei Wagner noch grösser, der Weg länger. So wird auch das Leben des epischen Dichters etwas vom Epos an sich tragen — Goethe — das Leben des Dramatikers aber wird dramatisch verlaufen. Und wie dramatisch ging es in Wagners Leben zu! Dagegen ist Goethe vorbildlich, dieser beschauliche Mensch im grossen Stile, dessen ungestümer Naturalismus allmählich zur strengen Würde wird. Für die Gefahren der Künstlerlaufbahn ist Nietzsche nicht blind. Ein Künstler, dem die nachahmende Kraft in besonderem Masse angeboren ist, ist auch der krankhaften Vielseitigkeit des modernen Lebens verfallen und kommt vielleicht erst im Alter zu seinem eigentlichen Selbst, zur Naivetät. Jedenfalls giebt es keinen Künstler, der nicht unehrlich anfängt, nämlich redend, wie sein Meister.

Ebenso tief beschäftigte ihn schon damals der Gegensatz von Kunst und Wissenschaft. Das Leben ist wert, gelebt zu werden, lässt er die Kunst sagen, die „schönste Verführerin", während die Wissenschaft das Leben für wert hält, erkannt zu werden. Die Zeitalter, in denen der vernünftige Mensch und der intuitive Mensch feindselig nebeneinander standen, besassen seine Liebe nicht. Der eine mit seinem Hohne über die Ab-

straktion ist ebenso unvernünftig, wie der andere mit seiner Angst vor der Intuition unkünstlerisch ist ..... Die Kunst aber ist allein wahrhaftig; sie behandelt den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist also wahr.

Eine Zeit lang stehen auch Kant und Schiller in seinem ästhetischen Vorstellungskreise. So, wenn Nietzsche einmal das Gefühl, die leisere oder stärkere Erregung des Lust- und Unlust-Untergrundes, aus dem Bereiche der produktiven Kunst, als das an sich Unkünstlerische, verbannt wissen will, ja sogar behauptet, dass erst seine gänzliche Ausschliessung das volle Sichversenken und interesselose Anschauen des Künstlers ermögliche. In der Schillerschen Terminologie interpretiert er sich „naiv" als „rein apollinisch", als „Schein des Scheines", dagegen „sentimentalisch" als „unter dem Kampfe der tragischen Erkenntnis und der Mystik geboren". Aber der letztere Begriff reicht ihm doch nicht hin, um die Merkmale aller nicht naiven Kunst zusammenzufassen. Nichts liegt ihm darum näher, denn als vollen Gegensatz des „Naiven" das „Dionysische" zu verstehen, d. h. alle Kunst, die nicht „Schein des Scheines", sondern „Schein des Seins" ist, Wiederspiegelung des ewigen Ureinen.

In einem merkwürdigen Gegensatze stehen zu diesen schiefen und widerspruchsvollen Auffassungen ein paar erfrischende Aussagen über ästhetische Kategorien, die sonst nicht trocken und begriffsdürr genug behandelt werden können. Nietzsche definiert Schönheit — das von uns erblickte Spiegelbild einer ausserordentlichen Freude der Natur, darüber, dass eine neue, fruchtbare Möglichkeit des Lebens entdeckt ist. Hässlichkeit — ihr Missmut über sich selbst, ihr Zweifel,

ob sie die Kunst, zum Leben zu verführen, wirklich noch verstehe ..... Das Schöne ist ein Lächeln der Natur, ein Überschuss von Kraft und Lustgefühl des Daseins ..... Das Schöne ist ein glücklicher Traum auf dem Gesichte eines Wesens, dessen Züge jetzt in Hoffnung lächeln ..... Sein Zweck ist das zum Dasein Verführen ..... Das Schöne beruht auf einem Traume des Wesens, das Erhabene auf einem Rausche des Wesens.

Mit diesen Gedanken über die Kunst verbinden sich sehr bald Reflexionen über die Kultur, die er als Herrschaft der Kunst über das Leben bezeichnete: Nur von der centralisierenden Bedeutung einer Kunst oder eines Kunstwerkes schien sie ihm ausgehen zu können. Der Begriff der Kultur, den Nietzsche in jenen Kapiteln der unzeitgemässen Betrachtungen, in denen er gegen die Bildungsphilister und Sprachfälscher zu Felde zieht, verschiedentlich zur Untersuchung stellt, hängt so eng mit der „Ästhetik" zusammen, dass, soweit sich darüber Erörterungen finden, darauf eingegangen werden muss. Da hören wir: „Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes". Der Gegensatz der Kultur, die Barbarei, zeigt sich dagegen in der Stillosigkeit oder in dem „chaotischen Durcheinander aller Stile". Die Philisterkultur ist durchaus barbarisch, sie hat nur Behagen an der eigenen Enge und Beschränktheit, dem unruhig schaffenden Triebe des Künstlers aber steht sie fremd, verständnislos, ja feindselig gegenüber. Die Kunst, die es ernst nimmt mit ihrer Aufgabe und Forderungen stellt, die der Philisternatur zuwiderlaufen, ist beim Philister verfehmt. Von einem Künstler will er nur soweit wissen, als er

sich für seinen Kammerdienst eignet. Dagegen ackert er fleissig im Gebiete der Wissenschaft. — Mit flammender Seele wirft dem Nietzsche die Frage entgegen, was denn die Wissenschaft für eine Aufgabe hätte, wenn nicht die Kultur? Aber die Philister-Wissenschaft führt nur zur Barbarei. Mit heiligem Eifer auch nimmt Nietzsche die deutsche Sprache gegen jene nichtswürdigen Stilkünstler vom Straussschen Schlage in Schutz. Er verlangt nicht nur rein logischen, sondern auch künstlerischen Zusammenhang der Sprache. Vor allem aber „Simplicität des Stiles". Gute Schriftsteller wachsen freilich in Deutschland selten, weil es an der künstlerischen Wertschätzung, Behandlung und Ausbildung der mündlichen Rede fehlt ..... Die Deutschen können keine Schriftsteller werden, weil sie keine redenden Künste haben ..... Wer in Deutschland in eine Schule des Schriftstellers zu gehen beabsichtigte, er fände nirgends Meister und Schule.

Ebenfalls ein Problem der Kultur ist auch die Wirkung des Künstlers. Während er auf alle wirken sollte, werden doch nur wenige getroffen, und auch diese nur in unzureichender Stärke. Seien die Zwecke, welche die Natur mit dem Künstler verfolgt, noch so weise, so ist sie doch unzweckmässig in ihren Mitteln. Es ist traurig, meint Nietzsche, die Kunst als Ursache und die Kunst als Wirkung so verschiedenartig abschätzen zu müssen; wie ungeheuer ist sie als Ursache, wie gelähmt, wie nachklingend ist sie als Wirkung! Der Künstler macht sein Werk nach dem Willen der Natur zum Wohle der anderen Menschen, ... trotzdem weiss er, dass niemals wieder jemand von diesen anderen Menschen sein Werk so verstehen und lieben wird, wie er es selbst versteht und liebt. Nietzsches

Wunsch ist, dass es sich umgekehrt verhielte; dann dürfte es auch Künstler von schwächerer Kraft geben, wenn sie nur hundertfältigen Ertrag brächten.

Die problematische Wirkung des Künstlers hängt mit dem gegenwärtigen Zustande des Kunstpublikums zusammen, das vor allem ein moralisches Wesen ist. Die Künstler müssen bereit sein, sich vor ein Forum ziehen zu lassen, das im Grunde nichts mit der Kunst zu thun hat ..... Die wirklich gefeierten Künstler erwerben sich ihre Verehrung von jenen Fundamenten aus und werden gerade als moralische Wesen und ihre Kunstwerke als moralische Weltspiegelungen genossen.

Dem gegenüber verlangt Nietzsche eine Stärkung der ästhetischen Instinkte. Darin allein schien ihm der deutsche Geist gerettet werden zu können. Eine deutsche Bildung schien ihm ganz unmöglich zu sein ohne die Voraussetzung eines deutschen Kunststiles. Das Leben hat überhaupt seine einzige Möglichkeit in der Kunst.

Niemals freilich vermochte Nietzsche die Fesseln des Glaubens abzustreifen, dass die Welt nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei; aber innerhalb dieses Glaubens erlebte er doch ganz beträchtliche Schwankungen. Während Nietzsche in seiner Theorie der Tragödie die Kunst einseitig auf Kosten des Lebens verherrlicht, gestaltet sich später das Verhältnis von Kunst und Leben immer harmonischer. „Denn die Kunst ist nicht für den Kampf selber da, sondern für die Ruhepausen vorher und inmitten desselben, für jene Minuten, da man zurückblickend und vorahnend das Symbolische versteht, da mit dem Gefühle einer leisen Müdigkeit ein erquickender Traum

uns naht ..... Wie im Traume ist die Schätzung der Dinge, so lange wir uns im Banne der Kunst festgehalten fühlen, verändert: ..... denn die Kunst ist eben die Thätigkeit des Ausruhenden. Die Kämpfe, welche sie zeigt, sind Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens; ihre Probleme sind Abkürzungen der unendlich verwickelten Rechnung des menschlichen Handelns und Wollens. Aber gerade darin liegt die Grösse und Unentbehrlichkeit der Kunst, dass sie den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebensrätsel erregt ..... „Damit der Bogen nicht breche, ist die Kunst da."

Wenig später (1875) hat die Kunst nicht mehr die Ziele des thätigen Lebens selber hinzustellen, sondern nur für das kämpfende und zielesetzende Leben einzuweihen. Nietzsche hält es jetzt für sehr bedenklich, aus den Kunstwerken Wagners bestimmte Winke über die Gestaltung des Lebens entnehmen zu wollen.

Und im gleichen Jahre 1875 schon wagt Nietzsche den Gedanken: dass ein Zustand der Menschheit, ihrer Gemeinschaft, Sitte, Lebensordnung, Gesamteinrichtung, der des nachdenkenden Künstlers entbehren könnte, vielleicht keine volle Unmöglichkeit sei, — aber doch gehöre gerade dies vielleicht zu den verwegensten, die es giebt, und wiege einem vielschwer ganz gleich.

Nietzsche kann die Kunst noch nicht entbehren, ihrem Bannkreise noch nicht entfliehen. Aber schon brechen die Tage herauf, in denen er die Fesseln der Kunstmetaphysik abwerfen und mit krystallenem Hammer nach den Stellen an seinem Gottesbilde klopfen soll, die hohl, morsch und faul sind.

9. Kritische Einwände.

Die Kunstpsychologie, wie sie Nietzsche in seiner vielumstrittenen Trennung und Höherwertung der dionysischen Künste vor den apollinischen darlegte, verdankt einer einseitigen schroffen Parteinahme für eine scheinbar exceptionelle Kunstgattung, die Musik, ihre Entstehung. Auf sie warf Nietzsche den ganzen Accent seiner Hochschätzung, seines Kultus. Sie lag ihm im Blute. Er war schon ein leidenschaftlicher Musiker, lange bevor ein Wagnerscher Klavierauszug auf sein Notenpult kam, lange bevor ihm in der Musiktheorie Schopenhauers eine in tiefe Fesseln schlagende Wahlverwandtschaft aufging. Auf dieser musikalischen Grundempfindung baute sich schon seine Jugend auf. Durch weite Strecken seines Lebens begleitete ihn diese Grundströmung. Wenn sie Jahre hindurch versunken schien, brach sie plötzlich um so ungestümer wieder herauf. Ihr geheimes Leben zittert durch sein ganzes Werk.

In dieser tiefen Liebe zur Musik liegt die Conception des Dionysischen hauptsächlich begründet. Die Kunst zeugte die Theorie und diente dieser wieder umgekehrt zur Bestätigung. Dass sie auf andere Künste nicht unumschränkt anwendbar war, nahm Nietzsche als Beweis für ihren höheren Wert. Jene galten im Vergleiche mit der Musik nur als Künste zweiten

Ranges und mussten sich gefallen lassen, mit der etwas verächtlichen Bezeichnung „apollinisch" zurückgestellt zu werden.

Es fragt sich, ob diese Unterscheidung, die als eine fundamentale gelten soll, vor der Psychologie zu Recht besteht. Die Unbedingtheit, mit der die Theorie auftritt, dürfte starken Einschränkungen zu unterwerfen sein.

Die Conception des Dionysischen leidet an mangelhafter psychologischer Fundierung. Über das psychologische Problem darin glitt Nietzsche hinweg; er nahm das Dionysische als Grundthatsache und sah seine Aufgabe nur darin, es philologisch zu begründen. Überhaupt kann der Vorwurf nicht zurückgehalten werden, dass Nietzsche bei allen seinen Arbeiten die psychologischen Grundlagen so wenig ernst nahm.

Letzten Endes ist der ganze Gedanke auf Schopenhauer und Wagner gewachsen und ist auf die beiden Stücke zugeschnitten, in die jener die Welt zerrissen zu haben glaubte, auf Wille und Vorstellung. Jeder lebendige Mensch protestiert mit seiner lebendigen Einheit gegen diese Zerstückelung.

Nietzsche that sich viel auf seine Entdeckung des Dionysischen zu gute. Aber im Grunde hatte er nur einen neuen Begriff aufgestellt, in dem schliesslich auch nicht mehr Blut rollte, als in anderen ästhetischen Begriffsbestimmungen. Nietzsche konstruierte überhaupt leicht Gegensätze, wo nur graduelle Unterschiede sind. So beim Dionysisch-Apollinischen.

Der Dionysos-Gedanke dieser Ästhetik keimte aus dem Kunstschaffen auf. Nietzsche konnte als Künstler gar keine andere als eine produktive Ästhetik treiben. Die Kunstproduktion nun, in der ihm der

Instinkt, der Trieb vorzuwalten schien, nannte er die Dionysische, jene, in der die Vorstellungsgestaltungen die Hauptrolle spielten, nannte er die Apollinische. Zur ersteren zählte er die Lyrik, das Drama und vor allem die geliebte Musik, zur letzteren die Epik und den ganzen Bereich der bildenden Künste.

Der Unterschied zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen ist kurzerhand der zwischen Rausch und Traum. Psychologisch besteht aber zwischen beiden kein Gattungsunterschied, sondern nur ein Gradunterschied.

Dabei handelt es sich nicht um den Traum des Nachtschläfers, bei dem ja wohl die Vorstellungen ihr heimliches Leben führen können, ohne dass der ganze Organismus stärker dabei beteiligt wäre, sondern um den Kunsttraum, um den Wachtraum des schaffenden Künstlers, der durch eine starke aktive Phantasiethätigkeit ausgezeichnet ist. Diese hohe Regsamkeit der Einbildungskraft findet aber gar nicht statt ohne eine affektive Grundanlage, sie arbeitet nur auf der Basis eines hocherregten Trieb- und Instinktlebens, das meist in der Sexualregion des Organismus wurzelt. Beide Elemente finden wir im Rausche wieder: eine erhöhte Thätigkeit der Phantasie, ja eine solche Überspannung derselben, dass der geordnete Vorstellungsablauf zuweilen unterbrochen scheinen kann; die Sprunghaftigkeit und Unberechenbarkeit der Vorstellungen ist dabei charakteristisch. Andererseits ist das Trieblеben dabei so gewaltig gesteigert, dass es bis zu Verzückungen und Orgiasmen sich aufgipfelt und sogar hysterische oder epileptoide Formen annehmen kann.

Es sind also bloss gradweise unterschiedene Zustände; der Vision dort entspricht die Wahnvorstellung

hier, dem Triebleben die Instinkterhitzung. Der Rausch ist nur ein stärkerer Traum, an ihm ist nur das Willensmoment stärker accentuiert, während beim Traum der Wille für den Oberflächenblick überhaupt erloschen zu sein scheint. Der Rausch ist ein Zustand der extatischen Verzückung, der von einem Gefühlsstrom zusammengehalten wird, der den Ablauf der Vorstellungen dermassen irregulär macht, dass es überhaupt scheinen möchte, als tauchten sie hemmungslos auf und nieder, frei von den Fesseln einer inneren Gesetzmässigkeit. Aber die Kette der Vorstellungen ist im Rausch nicht minder bedingt, als im Traum. Beide Zustände, als künstlerische Produktionsweisen genommen, unterscheiden sich nur durch ein Überwiegen der unmittelbaren Gefühle im dionysischen Produktionsakt, durch ihr scheinbares Zurücktreten im Apollinischen. Diese Interpretation ist nur möglich, indem das eine Kunstgebiet völlig subjektiv gewertet wird, bei dem anderen die objektiven Unterschiede der Kunstwerke, die im Kunstgenuss offenbar werden, rückwärts in den Produktionsprozess hineinkonstruiert werden. Dem Schaffenden drängte sich das Dionysische, dem Geniessenden das Apollinische auf. Schon dass es jedoch kein vorstellungsfreies Gefühl giebt, das in einem mystischen Äther der Seele schwebt, widerlegt diese absolute Aufstellung eines Dionysischen.

Gewiss sind Gefühle im Moment der Conception das primäre — das soll keinem Künstler bestritten werden, aber stets sind sie verbunden mit einer nach dem jeweiligen Kunstgebiet bestimmten Auslese von Vorstellungen, in deren Verarbeitung gerade das Kunstwerk entsteht, in dem sich der mächtige Wille des dahinterstehenden Künstlers manifestiert. Jede Kunst-

produktion erwächst auf der Wurzel eines starken Willens. Es ist nicht angängig, diesen Willen einer Reihe von Künsten abzusprechen, in denen nur Vorstellungen objektiviert zu sein scheinen. Im Produktionszustand herrscht Einheitlichkeit — die Differenzierung der Künste nach der Ausdrucksweise, die sie mittels verschiedener Vorstellungen erlangen, berechtigt nicht, diese Verschiedenheit auch in die Willensgrundlage des Schaffens hineinzulegen. Gewiss kann schon der Produktionszustand des Künstlers auf seine Kunstgattung hinweisen, der Komponist kann einem extatischen Schwärmer, der Bildhauer einem versonnenen Träumer gleichen. Aber dies ist keine Notwendigkeit. Es kann ebensogut umgekehrt sein. Ja, auch die Kunstgebiete lassen sich nicht sklavisch in das Schema einpressen; es ist ebensogut eine dionysische Malerei möglich, wie eine apollinische Musik — man denke nur an Ludwig von Hofmann und Brahms, dessen Herrschaft über die musikalische Konstruktion neben der Wagners über die musikalische Phantasie sehr wohl besteht. Die Wahlverwandtschaft zwischen Klinger und Brahms mag nicht zum letzten ihren gemeinsamen „Apollinismus" zum Grund haben. Das Barock ist dionysische Architektur, Bernini und Rodin sind Meister der dionysischen Plastik. Vielleicht ist auch Klinger schon auf diesem Wege, wenn er auch ursprünglich zur Ausbildung eines klassischen Ideals bestimmt war.

Künstlerischer Rausch und Traum ruhen also auf derselben Willenswurzel; der Rausch scheint ganz beherrscht zu sein vom Instinkt und Trieb. Aber der Traum wird nicht minder von diesen Mächten geleitet. Vor allem kann auf diese vermeintliche Unter-

scheidung kein Wertverhältnis der Künste gegründet werden.

Überhaupt konnte diese Auffassung nur entstehen, weil das Dionysische in der Persönlichkeit des Schaffenden selbst zum Ausdruck kommt, während es sich beim „apollinischen" Künstler im Kunstwerk objektiviert. Er zeigt einen ruhigen Anblick, während er schafft. Das „Apollinische" ist aber nur die Maske des Dionysischen.

Einteilungsgründe der Künste können nicht in dem Mehr oder Weniger an Wille und Gefühl gesucht werden, das bei der Produktion aufgewandt wird. Denn nach der Gefühlsgrundlage lässt sich kein Unterschied zwischen den Künsten konstituieren; sie muss im Gegenteil als gleich und einheitlich angenommen werden. Die Einteilung der Künste kann nur nach den verschiedenen Vorstellungsgebieten geschehen, in denen sie sich ausprägen. Natürlich giebt sich an jedem Kunstwerk der Wille des schaffenden Individuums kund, aber es ist unmöglich, der Kunstgattung einen bestimmten Willensgrad zuzuschreiben. Für den stärkeren oder schwächeren Willen des Individuums kann die Kunstgattung nicht verantworlich gemacht werden. Der Grad der Lebensfülle ist also nicht nach dieser, sondern nach dem individuellen Kunstwerk selbst zu beurteilen. Der Epik und den bildenden Künsten kann nicht von vornherein ein geringerer Grad von Vitalität zudiktiert werden, deren Höhe erst im einzelnen epischen oder plastischen Werk aufgesucht werden muss.

Darin tritt eben der unheilvolle Dualismus von Wille und Vorstellung zu Tage, dass er Nietzsche verführte, darnach die Künste zu gruppieren, ja auch

ihren Wert danach zu messen. Denn die apollinischen Künste waren ihm trotz alles Wohlwollens Künste zweiten Ranges, er schätzte sie im Vergleich zu den Dionysischen recht niedrig ein und liess sie überhaupt nur gelten, wenn sie zu Kammerdiensten für diese bereit waren.

Betrachten wir einmal das Kunstschaffen, wie es sich bei den verschiedenen Künsten gestaltet. Bei den zeitlichen Künsten, die es immer mit der Person des Künstlers selbst unmittelbar zu thun haben, konzentriert sich die künstlerische Gestaltungskraft auf die eigene Persönlichkeit, sie wird ihres affektiven Zustands im Schaffen tief bewusst; der ganze Mensch, der seine ästhetischen Gefühle in seine eigenste Ausbildung projiciert, wandelt in psychischen Schauern.

Bei den räumlichen Künsten projiciert sich die ganze Gestaltungskraft nach aussen, in die Umgebung, auf die Fläche, in den Raum.

Beide Arten stossen in der Plastik und in der Schauspielkunst zusammen, so dass die lebendig bewegte Statue und der erstarrte Schauspieler ineinander überzugehen scheinen.

Beim zeitlichen Schaffen also wird sich der Künstler seines Produktes in sich selbst bewusst; er erzeugt es fortwährend wieder und damit auch die affektiven Erregungen, die es geboren haben. Beim räumlichen Schaffen steht das Produkt ausserhalb des Künstlers da und lebt fortan sein eigenes Leben. Die Vorstellungsthätigkeit, deren Abbild es ist, liegt wie erstarrt darin. Es darf daher gefordert werden, dass auch im Nachschaffen des Produktes die Gesetzmässigkeit des Vorstellungslebens offenbar werde. Diese Gesetzmässigkeit aber will Beschauer von lang aus-

hallender Stimmung haben, die ihre Instinkte zu bändigen wissen, solange sie in Anschauung versunken, den ästhetischen Eindruck geniessen.

Von einer Bändigung des Trieblebens wollte aber Nietzsche nichts wissen. Und so gelangte er zur Ansicht, dass bei der Produktion bildender Kunst überhaupt kein Wille beteiligt sei. Es ist unerfindlich, warum der dionysische Trieb des Schaffens allein aus einem Kraftüberschuss erwachsen solle. Die Triebe lodern im „Apollinischen" so hoch wie dort, nur objektivieren sie sich hier zu bleibenden dauernden Gebilden, dort aber zu Schöpfungen, die Menschenwille stets neu beleben muss, um sie zu geniessen.

So kam Nietzsche zu der völlig unlogischen Stellungnahme gegenüber den beiden Kunstgebieten. Im Dionysischen trieb er produktive Ästhetik, da fühlte er sich selbst als schaffenden Künstler, da brausten die Triebe in Lebensfülle, da schäumte ihm selber der Becher des Daseins über vor Wonne und Leid. Kam er aber zum Apollinischen, so wechselte er flugs den Standpunkt. Hier vertrat er plötzlich eine receptive Ästhetik, die Ästhetik des künstlerischen Genusses, hier trieb er Kunstbetrachtung.

Eine ganz persönliche Mangelhaftigkeit Nietzsches tritt darin hervor, dass er kein Organ für die bildenden Künste hatte. Seine psychische Grundlage war motorisch, nicht sensorisch, akustisch, nicht visuell. Er wäre sonst schwerlich dazu gelangt, jene beiden ganz verschieden begründeten Standpunkte zusammenzukoppeln, mit dem feurigen Araber des Dionysos das ruhig schreitende Ross Apollos zusammenzuschirren und die Unlogik in dieser Stellungnahme durch sein ganzes Leben fortzuschleppen.

Es ist wunderlich, dass Nietzsche die Epik zu den apollinischen Künsten rechnet. Und wenn man dies berechtigt findet, bleibt doch unerklärlich, warum Nietzsche dann nicht die Malerei zu den dionysischen Künsten herübernahm, die Malerei, in der die Farbe den Lyrismus vertritt, in deren Sinn die ganze neuere Phantasiekunst dionysisch ist. Aber diese Einteilung ist eine ganz willkürliche Konstruktion. Es ist nicht einzusehen, warum die Lyrik und das Drama allein dionysisch sein sollten und nicht auch die Epik. In der Epik ist ebensoviel Tragisches enthalten, wie im Drama, höchstens, dass es hier kompakter, gedrängter, überwältigender auftritt, als es der ruhigere zeitliche Ablauf dort mit sich bringt. Die erste Korrektur, die an dieser Schematisierung vorzunehmen ist, betrifft die Rehabilitation der Epik, ihre Installierung an ihren richtigen Platz. Dionysisch in dem geschraubten Sinne, den Nietzsche stets diesem Ausdruck zuwendet, ist allerhöchstens die Musik. Und diese entfesselt die meisten Gefühle, aber auch nur bei dem Laien, während sie für den Kenner in architektonischen Formen und Strukturen spricht.

Man möchte versucht sein, ein paar alte ästhetische Begriffe an die Kunsttheorie Nietzsches heranzubringen, nämlich „Inhalt“ und „Form“. Aber mit der Begründung, dass der Inhalt das subjektive Gefühlsmässige, die Form das objektive Verstandesmässige umfasse, kommt man nicht viel weiter. Hier würde man in logische Spitzfindigkeiten ausmünden und der Lösung um kein Haar breit näher rücken. Denn selbst Fechner brachte es in der Gegenüberstellung von Inhalt und Form nur zu einem unentschiedenen Kompromiss.

Nachdem die ganze romantische Asthetik sich auf die Kunstproduktion gründet, lässt sich nicht unschwer eine Gliederung derselben aufweisen, die auf zwei miteinander genetisch verbundenen Begriffen beruht, auf dem Trieb und auf dem Willen. Ersterer ist absichtslos, unwillkürlich, gefühlsmässig, letzterer als eine bewusste Wahlhandlung, Resultat einer Zweckvorstellung, einer bestimmten planmässigen Gedankenoperation. Im Trieb herrscht Dionysos, im Willen Apollo. Dies betrifft die voluntaristische Seite des Kunstschaffens. Durch diese ist auch die Beteiligung der Vorstellungen beeinflusst. Je nach der voluntarischen Stufe befinden sich die Vorstellungen in einer bestimmten Aus- und Durchbildung, so dass dem Triebe die weniger geordneten, haltlosen, halbverworrenen unklaren Vorstellungen, dem Willen die ausgestalteten, formvollen, klar verketteten, gegliederten Vorstellungen entsprechen. Damit wären die beiden Komponentenpaare bezeichnet, die einerseits das Dionysische, andererseits das Apollinische zusammensetzen könnten.

Objektiv scheiden sich die Kunstgebiete nur nach den einem speciellen Sinnesgebiet zugehörigen verarbeiteten Vorstellungen. Soweit das Dionysisch-Apollinische in diese Gebiete einzugreifen sucht, ist es zurückzuweisen, als eine durchaus subjektive Wertungsweise, die an jene Kunstgattungen herangebracht wird. Diese Wertung ist subjektiv, insofern sie vom Zeugenden, Schaffenden ausgeht, der den Rausch der künstlerischen Schöpfungsstunde verherrlicht und im Zustand der überströmenden Fülle das intensivste Leben geniesst. In der That verbirgt sich hinter dem Dionysisch-Apollinischen kein anderer Gegensatz als der zwischen Romantik und Klassicismus.

Von der subjektiven Gegensätzlichkeit dieser Richtungen bleiben die objektiven Kunstgattungen nicht unberührt. Während die klassische Kunstauffassung ihren Schwerpunkt in den räumlichen Künsten hat, legt ihn die romantische in die zeitlichen Künste. Dies ist schon psychologisch bedingt. Sehr selten ist eine gleichmässige Ausbildung sämtlicher Sinne zu beobachten; das vorwiegende Sinnesgebiet, resp. der ihm angehörende Vorstellungskreis beherrscht auch das ganze Seelenleben. Alle Vorstellungen werden von diesem Hauptstrom gefärbt und charakterisiert. Der Gehörsinn ist Träger der zeitlichen Künste, der optische Apparat Träger der räumlichen. Diese sind sichtbar, nach Aussen gerichtet, objektiv, jene innerlich, gemütstief, durchgeistigt. So stehen den für die bildende Kunst befähigenden räumlichen Talenten die in der musikalischen und sprachlichen Kunst zum Ausdruck kommenden Talente des Gehörs gegenüber, deren Schöpfungen in zeitlicher Form vor sich gehen

Die romantische Kunst verherrlicht seelische Zustände und versinkt nicht selten in Gefühlsseligkeit und lyrische Mystik, während von der klassischen Kunst die schöne Harmonie der Formen hochgehalten wird. Es ist charakteristisch, dass die Malerei, die unter den räumlich existierenden Künsten unmittelbar an das Kunstgebiet der Succession in der Zeit grenzt, im germanischen Norden lauter Innerlichkeit und Gefühlslyrik atmet. Vischer sagt einmal: „Der Eintritt der Musik in die Malerei ist so vorbereitet, dass man sagen kann, man höre überall ihren Schritt an der Pforte.“ Man hat die Beobachtung gemacht, dass stark plastisch empfindende Menschen wenig Interesse für Musik haben, während malerisch veranlagte Künstler

gewöhnlich sehr musikalisch sind. Die Liebe zur Musik ist eher mit Malerei als mit Plastik verschwistert; d. h. je primitiver, lyrischer, gefühlsmässiger eine Kunst, desto musikalischer ist sie. Das Reich der Musik aber ist „nicht von dieser Welt".

Es ist fraglich, wie weit diese Beziehungen vom Einzelorganismus auf den Gesamtorganismus eines Volkes übertragbar sind. Wäre dies statthaft, so könnte für die griechische Kultur wohl die Bedeutung des Gesichtssinnes hervorgehoben werden, während dem germanischen Genius die tiefe Innerlichkeit einer akustischen Veranlagung zuzuschreiben wäre. Doch möchte eine solche Klassifikation leicht einseitig werden. Wenn es aber zweifelhaft ist, ob die Produktionskraft eines ganzen Volkes hiernach zu bestimmen ist, die künstlerische Richtung der Einzelpersönlichkeit ist durch jene Differenzierung der Phantasie gewiss bedingt. Die Phantasie Nietzsches insbesondere war für die Künste organisiert, die sich an den akustischen Apparat richten und in der zeitlichen Form ablaufen, nämlich für Musik und Poesie.

In alledem liegen die Unterschiede der romantischen von der klassischen Kunst begründet. Eine zügellose undisciplinierte Einbildungskraft ist der mütterliche Boden der Romantik, auf dem die Vorstellungen ohne logische Zucht ihr pathologisches Spiel treiben. Sie steht immer in Gefahr, in Gefühlsschwulst auszuarten und sich ins Verzerrte und Ausschweifende zu verlieren. Nur zu leicht fällt sie leidenschaftlicher Überspanntheit anheim.

Sobald aber der Verstand logische Richtlinien in das Vorstellungschaos bringt, läutert und veredelt sich ihre lose Ungebundenheit zu formeller Gestaltung.

Der Phantasieverlauf wird nicht mehr von dumpfen Gefühlen beherrscht, sondern von einer gefühlsbetonten Vorstellung, die im Walten der Phantasiethätigkeit Disciplin schafft.

Stets ist die gärende schwankende gestaltlose subjektivistische Jugend dionysisch, das ruhige, abgeklärte, formvollendete, objektivistische Mannesalter apollinisch. Die Köstlichkeiten und das süsse Gift jener romantischen Jugend sind auch dem Apolliniker bekannt. In der Goethegemeinde giebt es eine ganze Schar, die nur den „jungen Goethe" vollauf lieben, aber zu der skeptischen Kühle des späteren Olympiers kein Verhältnis zu gewinnen vermögen. So schwärmten die Romantiker für die Räuber, für Werther und Egmont und hassten alles Kunstschaffen, das sich in klare Formen goss. Wer aber eine Kunst der hohen vornehmen Einfachheit, der geadelten Lebenswirklichkeit als Ziel verehrt, dessen Platz ist nicht bei den Jünglingen der Romantik. Wer sich seinem Affekt willenlos überlässt, wer dem Walten seiner Instinkte machtlos preisgegeben ist, dem ist freilich die Kunst des reifen Mannes verschlossen. Die Kultur beginnt erst mit der Beherrschung des Affektes, der Instinkte. Nietzsche hatte praktisch keine wesentlich andere Auffassung der Kultur, so wechselnd auch die verschiedenen Beleuchtungen sein mochten, unter die er sie rückte. Nur theoretisch liess er in seiner gesunden Zeit seinen Affekten freien Lauf. Die Überzeugung von der Vorherrschaft der Instinkte und Triebe war so mächtig in ihm, dass er sie auch in den Künsten suchte und jene mit mehr Lebensfülle begabt sein liess, in denen ihm mehr Trieb, mehr Leidenschaft ausgeprägt schien.

Es giebt eine primitive Kultur und eine Hochkultur, eine Instinktkultur und eine Willenskultur. Nietzsche verherrlichte die zweite in seiner mittleren erfreulichsten Periode, seiner klassischen Zeit, in der ihn vom Geiste Goethes ein Hauch umwitterte. Die Abkehr von Wagner bedeutete den Sieg des Apollinismus.

An der Schwelle dieser Epoche steht Wagner. Bevor sie überschritten werden kann, verlangt er noch einmal seinen Zoll. Um den anderen Pol der Ästhetik Nietzsches handelt es sich nun, um das Musikdrama.

Es ist Wagner zuzugestehen, dass er darin eine neue Kunstgattung geschaffen hat. Aber es hiess eine gewaltige Übertreibung, dieses Musikdrama nun als das Kunstwerk überhaupt hinzustellen, neben dem jedes andere aus einer anderen Gattung keine Berechtigung mehr hätte. Darin lag einer der Grundirrtümer Wagners, den Nietzsche getreulich teilte. Heute dürften selbst die begeistertsten Anhänger von Bayreuth diese Ansicht auf ein bescheideneres Mass zurückverlegt haben. Gegenüber den Thatsachen der hohen Blüte apollinischer Kultur in der Gegenwart wären solche verstiegene Anschauungen absurd.

Schon 1849 versuchte Wagner sein „Gesamtkunstwerk" in eine direkte Beziehung zur griechischen Tragödie zu bringen, als deren unmittelbaren Fortsetzer er sich fühlte. Für die ganze dazwischen liegende Zeit wollte er nur vereinzelte zersplitterte Künste gelten lassen, deren zerstreute Strahlen sich erst in seinem einheitlichen Kunstwerk sammelten. Er fühlte sich berufen, dem deutschen Volk wieder eine Kultur zu schaffen, mit dem Musikdrama, dessen heiliger Gral in Bayreuth steht. Es mag dahin ge-

stellt bleiben, wie weit Wagner das Verständnis der griechischen Tragödie aufgegangen war; jedenfalls ging er ihrer Entwickelung nicht objektiv nach, sondern interpretierte sie im Sinn einer Verquickung des Dramas mit der Musik. Das Drama, wie er es begriff, lag noch hinter Äschylos zurück, ja, reichte noch in den Dionysoskult hinein. Die dionysischen Mysterien kannte Wagner wohl und es ist schon untersucht worden, wie stark er mit seinem Begriff des Dramas die philologischen Befunde Nietzsches gefärbt hat. Das dionysische Problem mag oft von beiden besprochen worden sein, bevor es in der „Geburt der Tragödie" endgiltig fixiert wurde.

Im Reich der Künste sind viele Synthesen möglich und alle echten Künstler finden darin ihren Platz, ohne die Fittiche ihres Genius von den Normen der Ästhetik allzusehr beengen lassen zu müssen. In diesem Reich klaffte bis auf Wagner eine Lücke. Wagner schloss sie. Niemand wird ihm für sein Werk Dank und Verehrung vorenthalten. Dass aber mit Aufrichtung dieses Gebäudes alle anderen Künste entthront, Mägde des Musikdramas sein sollen, das kann nicht gutgeheissen werden.

Im Bereich der dramatischen Künste giebt es so viele Schattierungen und Abstufungen, wie im Bereich der musikalischen. Eine solche Schattierung auf bisher neutralem Boden schuf Wagner. Aber warum sollen von da an alle anderen Künste depossediert sein?

Das Drama bewegt sich zwischen Shakespeare und Maeterlinck. Nicht anders die Musik. Vom Drama führen je nach der Beteiligung der dramatischen Dichtung und je nach dem Vorwiegen der Musik die

feinsten Übergänge zur Musik selbst. Darum muss aber doch dem Wortdrama gegenüber dem Tondrama sein volles Recht gewahrt bleiben. Nicht einmal die klassischen Dramen werden von Wagner als echte Dramen anerkannt. Er nennt sie abfällig „Sentenzdramen" — aus dem schiefen Begriff der Tragödie heraus, an dem er als Musikus und Komponist festhing. Dem „Tondichter" besass ein Drama ohne Musik freilich keinen Wert. Der entwickelte Dialog des Wortdramas schliesst jedoch die Musik aus. Dagegen verlangen schon die Chöre in der „Braut von Messina" Musik. Als gesungene Chöre würden sie tiefer wirken, denn als gesprochene.

Im Musikdrama nun begleitet die Musik den Text, illustriert sie die Handlung, der sie adäquat ist. Die gleiche Betonung und Herausarbeitung von Musik und Drama erfordert aber auch einen Kentauren von Künstler. Und im besten Falle ist er ein halber Musiker und ein halber Dramatiker. Die Gefahr, dass dabei nichts Ganzes herauskommt, keine gute, keine ganze Musik, und kein gutes, kein ganzes Drama, hängt dabei von vornherein über dem Künstler. Denn was die Kunst geschieden hat, das soll Wagner nicht wieder zusammenleimen wollen. Mit der geringsten stärkeren Betonung der Musik nähert sich schon die Oper. Der Komponist gewinnt die Oberhand über den Dichter. Natürlich unterstreicht er jetzt nicht mehr die Handlung, sondern er unterstreicht seine Musik. Arien und Recitative tauchen wieder auf. Noch einen Schritt weiter und die Musik befreit sich im Oratorium und in der Messe aus den dramatischen Schranken. Noch einen — und sie hat sich in der Symphonie völlig emancipiert. Während bisher Ge-

fühle und Leidenschaften in ihr vorherrschten, gewinnt sie jetzt einen absoluten exakten Charakter, nach mathematischen Verhältnissen und Beziehungen baut sich jetzt ihr Gebäude auf. In dieser Region verschmelzen Rhythmus, Melodie und Harmonie zur Polyphonie zusammen. Hier beginnen erst die wahren Freuden und Genüsse des Musikkenners. Man darf wohl Hanslicks feines Wort dahin verstehen, dass der Laie umsomehr fühle, je dramatischer die Musik werde. Gegenüber all den fremdartigen Gefühlsanmutungen, die von der dramatischen Musik ausgehen, muss der selbständigen musikalischen Schönheit ihr volles Recht gewahrt bleiben. Mit den Beziehungen, die eine dramatisch gefärbte Musik zur sonstigen Welt gewinnen kann, soll sich die absolute Musik nicht beflecken. Jeder sonstige Inhalt bedeutet eine Infektion für sie. Es kann sich auch nicht um den Grad handeln, in dem beide Elemente zu verschmelzen wären. Diese Forderung schmeckt nach Schopenhauer. Die musikalische Ästhetik hat es mit den allereigensten Empfindungen und Vorstellungen ihres Sinnesgebietes und deren Kombinationen zu thun und mit nichts sonst. Gerade dem dramatischen Elemente machte Wagner soviel Konzessionen, dass er fast die Musik darüber verlor. Er verschob ihre Grenzen bis tief ins Dramatische und Tragische hinein.

Das „Gesamtkunstwerk" ist also bestenfalls ein nicht ganz einwandfreies Verschmelzungsprodukt zweier Kunstgattungen. Dabei steht die bildende Kunst von vornherein abseits und verzichtet darauf, blos Coulissenwerk zu schaffen. Überhaupt sind die Künste darin nicht gleichwertig. Mit der bildenden Kunst muss sogleich auch die Architektur ausgeschaltet werden.

Von Plastik und Malerei verstand Wagner, der Musiker, nichts — wie hätte er sonst den Bildhauer zum Regisseur, der ihm die schönen Menschen auszusuchen hätte, den Maler zum Coulissendekorateur und Garderobier, der in seinen Musestunden schöne Veduten und Landschaften für die scenische Wirkung zu entwerfen hätte, erniedrigen können? Im Reiche der „apollinischen" Kunst war Wagner nicht heimisch, wenn er auch geschickt genug war, soviel für sich in Beschlag zu nehmen, als er für seine Zwecke brauchen konnte; aber das war herzlich wenig und in dem wenigen sah Wagner schon die ganze Geltung eines grossen Kunstgebietes erschöpft. Von den übrigen Künsten gehen nur die Musik, das Drama und die Mimik und Pantomimik in das „Gesamtkunstwerk" ein. Zweifellos nimmt die Schauspielkunst in dem Ganzen, das Wagner zu bieten vorgiebt, eine dominierende Rolle ein; mit ihr steht die scenische Entwickelung, die scenische Vision in Beziehung, die in den künstlerischen Conceptionen Wagners stets im Vordergrunde stand. Ihr folgt an Bedeutung das Wort, die dramatische Handlung, erst in dritter Linie ordnet sich die Musik dem „Gesamtverbande" ein. Aber was wird nun aus den einzelnen Künsten in dieser Verbindung? Sie werden alle geschädigt, geschmälert, zurechtgebogen zu Gunsten einer bezweckten Gesamtwirkung. Schliesslich ist der Sänger des Musikdramas vom Schauspieler des echten Dramas soweit entfernt, wie der Virtuose der Oper von jenem selber.

Dieser ganze Knäuel von Missverständnissen rührt von der schiefen Auffassung des ästhetischen Genusses her. Wagner war so einseitig, dass er sich einen anderen künstlerischen Genuss, als den seiner Musik-

dramen nicht denken konnte. Er hypostasierte sein Werk zum ästhetischen Allheilmittel überhaupt; d. h. er verkannte das Wesen des ästhetischen Genusses in einer unheilvollen Weise. Dieser, in der bedeutsamen Zusammenschmelzung mit dem angeschauten oder überhaupt empfundenen Kunstwerk, lässt stets das Gefühl einer Gesamtkunst entstehen, in deren Genuss der Mensch mit der schönheitbesonnten Welt eins ist. Jedes echte Kunstwerk hat diese Wirkung. Wagner beschränkte sie auf sein Musikdrama, eine Einseitigkeit, in der er noch von der Schopenhauerschen Metaphysik bestärkt wurde. Wo aber ästhetisches Gefühl ist, da ist Kunst; wo wir uns künstlerisch in ein Objekt einfühlen, da ist Gesamtkunstwerk. Das ästhetische Gefühl braucht keinen grossen Apparat dazu. Ist es vorhanden, so sind auch künstlerische Eindrücke da. Wer in seiner ästhetischen Gefühlswelt Einfachheit bevorzugt, könnte das „Gesamtkunstwerk" Wagners gegenüber seinen Genüssen einen barbarischen Luxus nennen.

Während Nietzsche schon längst der Schopenhauerschen Philosophie entwachsen war, brachte Wagner den Nirwanakultus im „Parsifal" zu seinem höchsten künstlerischen Ausdruck. Siegfried — das war der von allen conventionellen Lügen freie natürliche Mensch gewesen. Im Parsifal aber hatte die buddhistische Mitleidsmoral katholische Gewänder angethan. Was ging den Künstler Nietzsche diese Moral an? Wagner war keine Renaissancenatur, er hatte keinen heidnischen Geist in sich; er war vielmehr ein später Abkömmling der Reformation. Dickes christliches moralistisches Blut floss immer in ihm. Im Parsifal wurde es gar katholisch.

Die Trennung Nietzsches von Wagner beruht auf seiner wachsenden Einsicht in die Mängel und Unvollkommenheiten Wagners. Je weniger Nietzsche geneigt war, sich für diese fragwürdigen Dinge aufzuopfern, jemehr er sich der Wissenschaft, dem klassischen Drama, der Epik näherte, je „apollinischer" seine Weltauffassung wurde, desto mehr befriedigte er seine musikalischen Bedürfnisse in dem Lautertranke der absoluten Musik. Dort konnte er die Form geniessen und das Mass anbeten, Eigenschaften, die er im Wagnerschen Musikdrama schmerzlich vermisst hatte.

II.

Kritische Ästhetik.

(Kunstpsychologie).

1. Ästhetische Entwicklung 1876—82.

Als Nietzsche 1876 sich innerlich entschlossen von Wagner loslöste — bekanntlich wurde die äussere Trennung von Wagner herbeigeführt, denn Nietzsche lebte des guten Glaubens, Wagner würde sich seiner neuen Entwicklung anpassen — war es nicht nur die Skepsis über Wagner, die ihn dazu trieb, sondern die über den Künstler überhaupt. In der tiefen Einsamkeit von Klingenbrunn im Böhmerwald fand er den neuen Weg, seinen eigenen Weg, „erhob er sich über die Phase". Wenn Nietzsche trotzdem glaubte, der „Zauberer von Bayreuth" würde die Wendung gut heissen, würde eine „Hochzeit Luthers" statt des Parsifal komponieren, so beschloss diese Meinung nur die Reihe der Irrtümer über Wagner, in denen Nietzsche während der ganzen ersten Periode seiner Entwicklung befangen gewesen war.

Aber nicht nur an Wagner litt Nietzsche, sondern vielmehr an sich, insoweit er selbst Künstler war. Er litt erst dann nicht mehr an Wagner — es giebt Skeptiker, die vermuten, er sei ihn im ganzen Leben nicht los geworden — als er sein eigenes Künstlertum heilig gesprochen hatte, als er sich mächtig genug fühlte, seinem eigenen Genius zu huldigen, nachdem er bisher anderen Seelen geopfert und sich unsäglich

gesträubt hatte, den Genius in sich selbst anzuerkennen, selber Genius zu sein.

Diese Epoche, die von den Büchern des „Menschlich-Allzumenschlichen", der „Morgenröte" und der „Fröhlichen Wissenschaft" ausgefüllt wird, ist einerseits begrenzt durch die Abkehr von Wagner, andererseits durch den „Zarathustra", in dem der zurückgehaltene, nur mühsam gezügelte Dichter in Nietzsche geradezu vulkanisch zum Ausbruch gelangte. Wenn neuerdings zwei Perioden der Entwicklung angenommen werden, so mag dies freilich für eine allgemeinste Behandlung des Philosophen und des Ethikers angängig sein — nachdem aber hier eine ganz bestimmte und grundlegende Entwicklungslinie herausgelöst werden soll, dürfen die Einteilungsgründe nicht von heterogenen oder untergeordneten Gebieten herübergenommen werden, sondern müssen aus den allereigensten vorliegenden Entwicklungsthatsachen selbst entnommen werden. In die festgehaltene Epoche freilich bringt das Jahr 1879 einen bedeutsamen Schnitt. Soweit gehen nämlich die Keime zum Zarathustra zurück. Aber die schliessliche Inangriffnahme der Dichtung, die zwei, drei Jahre, während deren Nietzsche wieder in Schauern der Inspiration ging, bedeuten doch einen ganz anderen Etappenpunkt, als er vom Jahr der „Morgenröte" dargestellt wird.

Vor allem handelt es sich darum, mit der Legende aufzuräumen, der zu Folge diese mittlere Phase nur ein Übergang sein soll, zu dem sie von allzu eifrigen Priestern ihres Gottes gestempelt wird. Dass sie im Gegenteil die Höhenlinie in der Entwicklung Nietzsches bedeutet, wird nur von denen bestritten, deren Anschauungen Nietzsche selbst in dieser Periode am

tiefsten gebrandmarkt und am empfindlichsten gegeisselt hat.

Nietzsche bezeugt es ja selbst: „Die eigentlichen Epochen im Leben sind jene kurzen Zeiten des Stillstandes, mitten inne zwischen dem Aufsteigen und Absteigen eines regierenden Gedankens oder Gefühls. Hier ist wieder einmal Sattheit da: alles andere ist Durst und Hunger — oder Überdruss“ (III, 301). Nun: diese grosse stille gesättigte königliche Zeit im Leben Nietzsches — das ist die mittlere Periode.

Die tiefe Skepsis, die aus den vier Büchern der zweiten Periode hervorleuchtet und sich über alle Gegenstände des Erkennens und Lebens erstreckt, schien so allgemein zu sein, dass man sich nicht die Mühe nahm, zu ergründen, worin sie eigentlich wurzelte. Man griff nach dem, was auf der Oberfläche schwamm und bezeichnete kurzweg das Moralproblem als das Centrale in Nietzsches Denken. Nietzsche selbst, der von Wagner herkam und ihn los sein wollte, gab sich später alle Mühe, seinen Schwerpunkt in moralistische Fragen hinüberzulegen und umgab sich in dieser Bestrebung mit einem ganzen Stab von Führern, Helfern und Bundesgenossen. Dass jedoch das Moralproblem für Nietzsche von fundamentaler Bedeutung gewesen sei, trifft nur soweit zu, als Nietzsche in dessen Behandlung wissenschaftlich thätig zu sein glaubte. Und indirekt war es auch nur die Skepsis an der Kunst, die ihn in dieses Lager hineintrieb; der Kunst gegenüber glaubte er eine Wissenschaft betreiben zu müssen. Da ihm eine methodische wissenschaftliche Bethätigung seiner ganzen Anlage nach versagt war, stürzte er sich auf das Gebiet der Moral, einen noch weit allgemeineren Tummelplatz müssiger Reflexion, als es

jener der Kunst ist. Soweit Nietzsche von 1879 an ethische Untersuchungen anstellte, glaubte er Wissenschaftler zu sein — ein doppelter Irrtum, denn an dieser Moralwissenschaft ist sowohl die Moral als auch die Wissenschaft fragwürdiger und problematischer Natur. Ein doppelter Irrtum umsomehr, als Nietzsche in seiner Grundanlage Künstler war und als solcher weder wissenschaftliche Moral, noch Wissenschaft überhaupt betreiben konnte. Denn gerade auf moralistischem Gebiet besteht der Vorwurf zurecht, dass Nietzsche jede persönlichste Erfahrung zu einem allgemeinen Urteil aufbauschte und ausdeutete, das belangloseste Erlebnis zum typischen erhöhte und aus dem nichtigsten Ereignis einen Sieg oder eine Anklage, einen Strick oder einen Kranz zu drehen geneigt war. Jedes Thatsächliche wurde für Nietzsche sofort zum typisch Thatsächlichen. Wenn auch Nietzsche hundertmal seinen wissenschaftlichen Charakter betonte, er war und blieb Künstler. Er traktierte die Wissenschaft stets auf eine souveräne höchst künstlerische Weise.

Übrigens hat Nietzsche auch in dieser wichtigsten Periode seine eigentümliche Anlage nicht verleugnet. In seiner Persönlichkeit blieb er Künstler, der auch hinter der vorgebundenen wissenschaftlichen Maske nicht zu verkennen ist. Auch wenn er einmal die Wissenschaft verherrlichte, die Kunst schwand ihm in keinem Augenblicke aus dem Mittelpunkte seines Lebens. Er schätzte sie nur anders ein, verlieh ihr eine andere Wertung, als ihr z. B. Wagner und seine ästhetische Schule zuerteilte.

Langsam und unaufhaltbar kam die Umwandlung, bis Nietzsche die Urgründe der dichterischen Offenbarungen nicht mehr im Metaphysischen suchte. Blieb

er in seiner Wagner-Zeit auch dem leisesten Zweifel an der Kunst und ihrer metaphysischen Bedeutung unzugänglich, blieb er taub auch gegen die herbsten Einwände Platos, so war sein Standpunkt in der zweiten Periode ein skeptischer, kritischer. Nicht in dem Sinne, dass die Skepsis den Künstler in Nietzsche vernichtet hätte — das blieb er unweigerlich — die Produktion ging weiter, aber er produzierte nunmehr die wertvollsten Befunde über das künstlerische Schaffen, er trieb, um einen Goetheschen Ausdruck zu gebrauchen produktive Kritik.

In allen Kapiteln der Werke dieser Epoche, in denen Nietzsche „aus der Seele der Künstler und Schriftsteller" redet, hat er das edelste Material zu einer Psychologie des Künstlers und des künstlerischen Schaffens niedergelegt. Hier kam er auf ungebrochene Scholle. Was darauf wuchs, ist wertvoller als etwa Lionardos Traktat oder Goethes Aphorismen. In keine Seele ist Nietzsche so tief hinuntergetaucht, wie in die des Künstlers; er kannte sich; seine Aussagen atmen einen Heroismus der Selbstüberwindung, wie ihn noch kein Künstler besessen hat. Dies sind die wenigen Jahre in Nietzsches Leben, in denen er trotz seines Künstlertums einen objektiven Standpunkt zur Kunst einzunehmen in der Lage war und nicht befürchten musste, sich sein Thema durch subjektive Voreingenommenheiten zu verderben.

Das Auszeichnende dieser Epoche besteht darin, dass Nietzsche, anstatt künstlerisch zu produzieren, den Produktionszustand selbst untersuchte. Anstatt sich in Werke zu ergiessen, ging er der Genesis der Werke selbst nach. Seine Produktionen sind während dieser ganzen Epoche Reflexionen über das Produ-

zieren, lauter erlesene Kunstgedanken, insoferne keiner unter ihnen ist, der nicht in eine hohe künstlerische Form gehüllt wäre. Gerade in diesen Aphorismen erhebt sich Nietzsche zu einer Meisterschaft des Prosastils, die unter Deutschen sehr selten gefunden wird.

Hier fliessen die ästhetischen Quellen am reichsten und am schönsten; hier giebt Nietzsche die reifsten, tiefsten und giltigsten Aussagen über das Kunstschaffen, Erkenntnisse von objektivem Wert, die mit den analogen von Franz Brentano, Jodl oder Fechner getrost rivalisieren können.

Die Grösse der dichterischen Produktion steht im umgekehrten Verhältnis zur ästhetischen Einsicht. Zustände der Inspiration und Intuition sind nicht geeignet, klare Vorstellungen über den Schaffensprozess zu fördern. Die dichterische Veranlagung schliesst gewiss nicht die ästhetische aus, aber niemals erweisen sie sich in derselben Stunde, da letztere notwendig mit einer kritischen Reflexion verbunden ist, deren Material blos die Erinnerungen an den Produktionsakt, die Selbstbeobachtungsdokumente sein können, niemals der dichterische Schöpfungsakt selbst. Beide Momente, der dichterische und der ästhetische, stehen natürlich in Korrelation, aber sie dürfen um keinen Preis identifiziert werden. Was den Kritiker betrifft, so ist ihm am wenigsten erlaubt, den objektiv ästhetischen Standpunkt zu verlassen.

Man kann sagen: Nietzsche experimentierte mit sich, indem er immer nur Ansätze zum Schaffen machte, dann aber, anstatt dass er geschaffen hätte, wiedergab, was er aus dem Schaffen erlauscht hatte. Dies war aber nicht weniger künstlerische Produktion, insofern es in einer unübertrefflichen künstlerischen Form ans

Tageslicht trat. Beobachtungen und Reflexionen über den Künstler, in erster Linie Wagner, und vor allem Selbstbeobachtungen — das ist es, was in diesem Abschnitt zu untersuchen ist. Der extatische Zustand pflegt Selbstbeobachtungen nicht günstig zu sein, die kühle kontemplative reflektierende Natur des mittleren Nietzsche war besser geeignet, dem geheimnisvollen Walten des Kunstschaffens nachzugehen als jene des Wagnerschwärmers oder des Zarathustradichters. Von diesem wissenschaftlichen Ernst sind aber kaum ein paar Jahre geweiht; sowie Nietzsche selber zu dichten anfängt, in Hymnen sich ergiesst, sobald umfängt ihn dieselbe Unklarheit in psychologisch-ästhetischen Dingen, die seine erste Periode umdampft und umnebelt.

So stellte sich Nietzsche in seiner mittleren Periode auf den Standpunkt des Kunstgeniessenden, vor der dionysischen Kunst bevorzugte er die apollinische, er verneinte nicht die Kunst überhaupt, sondern stellte nur ihren vermeintlichen Rangwert gegenüber der Wissenschaft fest. Die Skepsis an der Kunst, die nur ganz kurze Zeit in einer radikalen Verneinung derselben gipfelte, dauerte aber auch nur bis in die Zeit der Morgenröte, in der Nietzsche ein Kunstideal aufging, zu dessen Träger er sich selbst berufen fühlte. Der Zarathustra beweist, welch gutes Gewissen der Künstlerschaft er sich binnen kurzem erworben hatte.

An den kunstwissenschaftlichen Erkenntnissen Nietzsches wäre nur auszusetzen, dass sie vielfach mehr Vulgärpsychologie enthalten, als exakt wissenschaftlich erlaubt ist. Ihr spezieller Wert wird davon jedoch wenig beeinträchtigt. Weiterhin tritt natürlich auch in dieser Periode die einseitige Veranlagung Nietzsches

hervor. Die Auswahl der Kunstgebiete, in denen Nietzsche einzelne Erkenntnisse aphoristisch gestaltete, giebt einen Hinweis auf seine Veranlagung überhaupt. Die Beweisstücke, deren sich Nietzsche bedient, um über die ganze Kunst Aussagen zu machen, gehören entweder der Litteratur oder der Musik an; der ganze Bereich der bildenden Kunst bleibt ausser Betracht, mit Ausnahme weniger Seiten, die von Raffael handeln, und einiger Stellen, in denen die Malerei beispielsweise herangezogen wird.

Noch eins! In diese mittlere Phase fällt die Wendung, in der Nietzsche über seine bisherigen ästhetischen Probleme das Moralproblem deckte und es geflissentlich in den Vordergrund schob. Der Untertitel „Gedanken über die moralischen Vorurteile", mit dem die 1880 entstandene „Morgenröte" erschien, beeinträchtigte ihren ästhetischen Inhalt. Aber Nietzsches ganzes Leben, eingeschlossen seine Moralstudien, ist getragen von dem Hauptargumente, immer den Geschmack entscheiden zu lassen, wo andere das schwerste Geschütz von Gründen auffahren lassen. Was für die erste Lebenshälfte gilt, behält nun aber nicht weniger Recht für die zweite. Darin eben beweist die Kunst im Leben Nietzsches ihre Überlegenheit, dass er in ihr schon lange etwas unbedingt Wertvolles verehrt hatte, bevor sie ihm zum Problem wurde, ja, dass sie ihm schon längst zum Problem geworden war, als es noch Jahre dauerte, bis die Moral über den Horizont seiner Vorstellungen heraufkam. Schon in der „Geburt der Tragödie" war die ästhetische Deutung des Daseins hoch über die moralische gestellt; Nietzsche dachte, wie er 1882 schrieb, das menschliche Dasein sei der künstlerische Traum eines Gottes, alle mensch-

lichen Gedanken und Empfindungen seine Empfindungen im Ausdichten seines Dramas, indem der Künstler-schöpfer als Dichter des Schauspiels der Welt aufträte. Und nachher nimmt die Kunst nicht weniger die Hauptströmung in diesem Leben ein, alles andere findet in Nebenströmungen seine Unterkunft. Und wie die ästhetischen Wertungen sich auch über seine moralistische Gedankenwelt verbreiteten, zeigt jener Aphorismus (IV, 144) über „malerische" Moralität: „. . . Das ist die Moralität der steil aufschiessenden Affekte, der schroffen Übergänge, der pathetischen, eindringlichen, furchtbaren, feierlichen Gebärden und Töne. Es ist die halbwilde Stufe der Moralität: man lasse sich durch ihren ästhetischen Reiz nicht verlocken, ihr einen höheren Rang anzuweisen". — Dahin müssen alle späteren Vorreden der früheren Werke korrigiert werden; der späte Nietzsche wertete nach Kräften um; ein Historiker würde sagen, er fälschte im Interesse seiner vermeintlichen Gegenwartsprobleme, mit deren Kanonisierung er seine Vergangenheit zu widerlegen glaubte.

Nun aber zur Kunstpsychologie! Die Nebel der metaphysisch-mystischen Kunstphilosophie, die alle ästhetischen Phänomene undurchsichtig und unabschätzbar machten, flogen auseinander vor dem scharfen Anhauch, mit dem Nietzsche nunmehr hineinblies. Die geistige Kur, die er sich gegen seine Erkrankung an der gefährlichsten Form der Romantik verordnet hatte, bestand in „antiromantischer Selbstbehandlung", die in den folgenden Kapiteln ihre tiefste Beglaubigung findet.

2. Von Wagner und vom Griechentum.

Zwei Göttern blieb Nietzsche während seines Lebens treu, dem Griechentum und Goethe. Vielleicht verehrte er beide nur deshalb so sehr, weil er sie in sich wieder zum Leben erweckte. Dagegen ist nicht bekannt, dass Nietzsche einem Lebenden Treue gehalten hätte. (Burkhardt kommt da nicht in Betracht.) Und Wagner lebte. Die gegnerische Stellung Nietzsches zu Wagner wurzelt in jenen Aphorismen von 1874, die schon die bedenklichsten Resultate zu Tage förderten. Dass aber der „Fall Wagner" es nicht allein war, der die Wandlung bedingte, wird dadurch bezeugt, dass Nietzsche schon 1875 neben umfangreichen wissenschaftlichen Studien die „Sammlung eines ungeheuren empirischen Materials der Menschenkenntnis" plante, was offenbar mit Wagner nichts zu thun hat.

Nietzsche trug sich lange Zeit mit dem Gedanken, das erste Buch des Menschlich-Allzumenschlichen, das zum Schrecken aller Romantiker und Mystiker auf den Namen Voltaire getauft ward, anonym erscheinen zu lassen — ein Beweis, wie weit er nach der Trennung noch entfernt war, Wagner überwunden zu haben; als nämlich der Verleger in die Anonymität nicht einwilligte, sah sich Nietzsche genötigt, die persönlichen

Aphorismen umzuändern und überall, wo im Manuskript der Name Wagner stand, „der Künstler" einzusetzen. Ob in solchen Operationen die Sachlichkeit eines Buches beruht, bleibe dahingestellt; die Aphorismen waren nachher nicht weniger auf Wagner gemünzt, als vorher. Wenn Nietzsche auch eine Zeitlang noch auf Wagner hoffte, mit seiner Gegnerschaft war es ihm bitterer Ernst. Auch in der Vorrede zum „neuen Umblick" (1878) bat er um Absolution für seine frühere Wagnerschwärmerei, indem er das Buch „als eine Art Sühne" hinstellte, dafür, dass er früher einer „gefährlichen" Ästhetik Vorschub leistete, deren Brauch war, alle ästhetischen Phänomene zu „Wundern" zu machen.

Besonders in Klingenbrunn, wie erwähnt, entstanden jene harten Psychologica, in denen es den bisherigen Göttern schlimm auf den Leib ging. Wenn er an sein Erstlingswerk denkt, ergreift ihn Missstimmung. Er spricht einmal von dem „elend hochtrabenden, unsicheren Gang und Klang" seiner früheren Schriften und strebt dagegen an „möglichste Bestimmtheit der Bezeichnung, Geschmeidigkeit aller Bewegung, vorsichtigste Mässigung im Gebrauch aller pathetischen und ironischen Kunstmittel". Die „Geburt der Tragödie" wird folgendermassen symbolisiert: „schwebende Wolkenguirlanden, weisse bei Nachthimmel, durch welche Sterne hindurchschimmern — undeutlich, allzudeutlich geisterhaft erhelltes Thal" (XI, 97).

Der keine Wunder mehr schauende Nietzsche hungerte nach Realitäten — auch im Bereiche des künstlerischen Produzierens. Jetzt sah er den wirklichen Wagner — vorher hatte er ein „ideales Monstrum" geschildert. „Richard Wagner, scheinbar der Sieg-

reichste, in Wahrheit ein morsch gewordener verzweifelnder Romantiker, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder". Er diagnosticierte die Wagnerschen Ziele als auf eine „Geist-Vergiftung" hinauslaufend. Glücklich, dem „Aberglauben" am Genius entronnen zu sein, übt er nun Kritik an der Abgötterei Wagners mit der „Intuition", dem „Instinkt", dem „Genius", er wirft ihm „Vergröberung alles Ästhetischen" vor.

Dazu seien nur einige Aufzeichnungen aus dem Jahre 1878 angeführt:

„Barockstil — es muss gesagt werden."

„..... mit allen Hilfsmitteln soll gewirkt werden, nicht auf Kunstwirkung, sondern auf Nervenwirkung ganz allgemein ist es abgesehen."

„Diese Musik ist ohne Drama eine fortwährende Verleugnung der allerhöchsten Stilgesetze der älteren Musik."

„Ich habe hoch über Wagner die Tragödie mit Musik gesehen — und hoch über Schopenhauer die Musik in der Tragödie des Daseins gehört."

Damit klingt zusammen, was er 1888 sagte:[1]) „Wenn ich die dionysische Musik beschrieb, beschrieb ich das, was ich gehört hatte — ich übersetzte und transfigurierte alles in den neuen Geist, den ich in mir trug."

Nun können freilich gewiss nicht alle Kunstaphorismen Wagner aufs Kerbholz geschnitten werden, zudem stehen sie ja hoch über Wagner in einem geradezu wissenschaftlichen Gedankenzusammenhang, so dass es Wagner zu viel Ehre anthun hiesse, wenn

1) Elisabeth Förster-Nietzsche. Biographie II, 1, 203.

man sein persönliches Problem als Prinzip der allgemeinen Behandlung auch in dieser Periode festhielte. Dennoch mag trotzdem noch einiges hier angefügt sein, was wohl direkt auf Wagner Bezug nimmt. So z. B.: „ . . . . unsere Musiker haben nicht den leisesten Geruch davon, dass sie ihre eigene Geschichte, die Geschichte der Verhässlichung der Seele, in Musik setzen" (IV, 225). „Das Kunstwerk gehört nicht zur Notdurft, die reine Luft in Kopf und Charakter gehört zur Notdurft des Lebens. Wir sollen uns von einer Kunst losmachen, die ihre Früchte zu teuer verkauft. Hält es ein Künstler nicht in der hellen guten Luft aus, muss er, um seine Phantasie zu schwängern, in die Nebelhöhlen und Vorhöllen hinein, gut: wir folgen nicht . . . . . Ein Künstler ist nicht Führer des Lebens, wie ich früher sagte" . . (XI, 361). „Namentlich ist das Verhalten der Genies zu einander eines der dunkelsten Blätter der Geschichte. Die Genieverehrung ist oft eine unbewusste Teufelsanbetung gewesen. Man sollte überrechnen, wie viele Menschen in der Umgebung eines Genies sich ihren Charakter und ihren Geschmack verdorben haben. . ."

Welche Bitterkeit steckt in diesen Worten!

Jener Aphorismus IV, 347 „der Philosoph und das Alter" scheint durchaus auf Wagner gemünzt zu sein, wenn auch von Plato und Comte darin die Rede ist. Man höre: „ . . . als das gefährlichste Kennzeichen der Altersmüdigkeit mag wohl der Genieglaube bezeichnet werden, der erst im Alter grosse und halbgrosse Männer des Geistes zu überfallen pflegt: Der Glaube an eine Ausnahmestellung und an Ausnahmerechte." „ . . .: er greift jetzt zu den Mitteln der herrschenden, gewaltsamen, erobernden Naturen: von

jetzt ab will er Institutionen gründen, die seinen Namen tragen, und nicht mehr Gedankenbauten (scilicet Festspielhäuser: „Bayreuth bedeutet den grössten Sieg, den je ein Künstler errungen hat.“) . . . . Diese Institution ist ein Tempel, — das weiss er wohl, und ein Tempel von Stein und Dauer erhält seinen Gott sicherer am Leben, als die Opfergaben zarter und seltener Seelen . . . . was ist ihm eine Verewigung in Büchern, ein zitterndes Frohlocken in der Seele eines Lesers! . . jetzt will er entschlossene Parteigänger, unbedenkliche Kameraden, Hilfstruppen, Herolde, ein pomphaftes Gefolge.“ Im selben Buch — nicht weit vorher — lässt Nietzsche einmal die Künstler vorzugsweise durch eine Umgebung von hündischen Schmeichlern ausgezeichnet sein.

Aus alledem darf man nicht folgern, dass er Wagner in Bausch und Bogen verurteilt und verdammt hätte; einzelnem im Werk Wagners entzog er nie seine Anerkennung. Das giebt sich sogar noch in den Pamphleten von 1888 kund. Wagner jedoch, der einen Menschen oder eine Sache nur solange gelten liess, als seiner Kunst durch sie ein höherer Rang verliehen wurde, war tief verletzt und getroffen. Was es ihn quälte, sich aufrecht zu erhalten, sieht man daraus, dass er durchaus den „Genie“-begriff wiederherzustellen trachtete, dessen Negierung im Grunde für ihn die härteste Verurteilung bedeutete. Wie Wagner sich in der Folge verhielt, gehört aber nicht mehr hierher.

Nietzsche wandte sich zur Klarheit. „Ich war verliebt in die Kunst“, gestand er (XI, 130), „mit wahrer Leidenschaft, und sah zuletzt in allem Seienden nichts als Kunst — im Alter, wo sonst vernünftigermassen

andere Leidenschaften die Seele ausfüllen." Er ging energisch dagegen vor. Eine Vorrede von 1886 (III) schildert vollkommen glaubwürdig seine Selbstbehandlung: „Ich verbot mir alle romantische Musik, diese zweideutige, grossthuerische schwüle Kunst, welche den Geist um seine Strenge und Lustigkeit bringt und jede Art unklarer Sehnsucht, schwammichter Begehrlichkeit wuchern macht." Cave musicam! rät er hier allen, die in Dingen des Geistes auf Reinlichkeit halten. Und aus dem Sommer 1876 selber rühren ein paar Gedanken her, die den Wendepunkt klar bezeichnen.

„Ich will den Menschen die Ruhe wiedergeben, ohne welche keine Kultur werden und bestehen kann. Ebenso die Schlichtheit, Ruhe, Einfachheit und Grösse! Auch im Stil ein Abbild dieses Strebens, als Resultat der konzentriertesten Kraft meiner Natur". Gerade im Wagnerkultus glaubte er sich der Kunst und Dichtung entfremdet zu haben: „Jetzt tagte mir das Altertum und Goethes Einsicht der grossen Kunst, und jetzt erst konnte ich den schlichten Blick für das wirkliche Menschenleben gewinnen."

Das Altertum ersetzte ihm eine Religion, es war ihm Religion. Das Land der Griechen war immer seine Heimat. Erst in den letzten Jahren seines Lebens hob er die Römer auf den Schild, es waren verdüsterte Jahre. Seine Auffassung des Griechentums blieb auch nach dem Bruche mit Wagner dieselbe; er bedauerte auch schon früh, dass er sich seine Erstlingsschrift durch Hineinmischung moderner Probleme verdorben hatte. Dennoch wirft die Wandlung auch einen nur allzuerklärlichen Schatten ins Griechentum hinein: Wie Nietzsche als das Elementarische in der Natur Wagners

dessen Schauspieler-Begabung aufstellte, so charakterisierte er jetzt die Griechen als „eingefleischte Schauspieler“ (IV, 35). „Man versteht dass antike Leben nicht, wenn man die Lust an der Maske, das gute Gewissen alles Maskenhaften nicht versteht! Hier ist das Bad und die Erholung des antiken Geistes“ (V, 107). Mit heiterem Wohlwollen lässt Nietzsche seine Augen darauf ruhen, wie die griechische Phantasie absichtlich das Leben mit Lügen umspielt. „ . . . sie waren von der Lust zu fabulieren so geplagt, dass es ihnen im Alltagsleben schwer wurde, sich von Lug und Trug frei zu halten, wie alles Poetenvolk eine solche Lust an der Lüge hat und obendrein noch die Unschuld dabei . . . . .“ (II, 162). Und zornig fragt er einmal, was wir denn überhaupt von der Kunst der Griechen verstehen, deren Seele doch die Leidenschaft für die männliche nackte Schönheit ist! Denn trotz des theatralischen Charakters, den er ihnen nachsagt, bleiben die Griechen sein Ideal. Das erhellt aus den erzürnten Anklagen, die er wider die moderne „formale Bildung“ schleudert! (IV, 187). „Hätten wir nicht auf die besten Lehrer unserer Gymnasien zeigen können, lachend und fragend: »wo ist denn da die formale Bildung? Und wenn sie fehlt, wie sollen sie dieselbe lehren?« Und Klassicität! Lernten wir etwas von dem, worin gerade die Alten ihre Jugend erzogen? Lernten wir sprechen wie sie, schreiben wie sie? Übten wir uns unablässig in der Fechtkunst des Gesprächs, in der Dialektik? Lernten wir uns schön und stolz bewegen wie sie, ringen, werfen, faustkämpfen wie sie? . . . . Zeigte man uns die Einteilung des Tages und des Lebens und die Ziele über dem Leben in einem antiken Geiste? Lernten wir auch nur die alten Sprachen so, wie wir

die lebender Völker lernen, — nämlich zum Sprechen und zum Bequem- und Gut-Sprechen? . . . . Nichts wird mir von Jahr zu Jahr deutlicher, als dass alles griechische und antike Wesen, so schlicht und weltbekannt es vor uns zu liegen scheint, sehr schwer verständlich, ja, kaum zugänglich ist.“ Und klassische Vorbilder bleiben schliesslich die Griechen auch darin, dass sie vom Selbstgenuss zur Kunst geführt wurden, dass sie darin das Aus- und Überströmen ihres eigenen Wohl- und Gesundseins empfanden, und es liebten, ihre Vollkommenheit noch einmal ausser sich zu sehen.

3. Genie und Inspiration.

„Ein Irrtum nach dem anderen wird gelassen aufs Eis gelegt, das Ideal wird nicht widerlegt, es erfriert." — Hier z. B. erfriert „das Genie"; eine Ecke weiter erfriert „der Heilige".

So urteilte Nietzsche 1888 über jenes freigeisterische Buch vom „Menschlich-Allzumenschlichen". In der That ist „Genie" nunmehr ein Wort, das er bittet, ohne allen mythologischen und religiösen Beigeschmack zu verstehen.

Und 1878 schreibt er einmal: So begabte Wesen, wie ich sie mir als Genies vorstellte, haben nie existiert.

Diese Wandlung ist also zunächst aufzuzeigen. Sie hängt aufs engste zusammen mit der Veränderung der Ansichten, die sich Nietzsche von Traum und Rausch gebildet hatte. Wie diese zur Zeit der „Geburt der Tragödie" die Grundlage seiner kunstmetaphysischen Spekulationen bildeten, so bauen sich auch jetzt seine Untersuchungen auf diesem Fundamente auf.

So hoch vordem die Traum- und Rauschzustände eingeschätzt wurden, so niedrig stehen sie jetzt im Preise. Im Traum ist nun das Gehirn auf einen Zustand der Unvollkommenheit zurückgebracht, „willkürlich und verworren" arbeitet es, wie es in Urzeiten

der Menschheit bei jedermann am Tage und im Wachen gewesen sein mag. Das Traumleben erinnert nun an Zustände früherer Menschheit, in der die Hallucination ausserordentlich häufig war und mitunter ganze Gemeinden, ganze Völker gleichzeitig ergriff. Nietzsche giebt zu, dass er das Traumleben früher vollkommen missverstanden hatte: „Im Traum glaubte der Mensch in den Zeitaltern roher uranfänglicher Kultur eine zweite reale Welt kennen zu lernen; hier ist der Ursprung aller Metaphysik" (II, 21) — auch der Kunstmetaphysik. Auch die Herkunft des Geister- und Götterglaubens wird dieser ältesten Auffassung des Traumes auf die Rechnung geschrieben. „Der Traum bringt uns in ferne Zustände der menschlichen Kultur wieder zurück und giebt ein Mittel an die Hand, sie besser zu verstehen" (II, 29). Vom Künstler als dem eigentlich „prähistorischen" Menschen gilt es, dass er in den Ausbrüchen der Leidenschaft und im Phantasieren des Traumes seine und der Menschheit Vorgeschichte wieder entdeckt. Indem der Dichter seinen Zuständen und Stimmungen Ursachen unterschiebt, die durchaus nicht die wahren sind, erinnert er an älteres Menschentum und kann zum Verständnisse desselben verhelfen. Auch in das Physiologische dieser Zustände sucht Nietzsche vorzudringen, wenigstens insoferne, als er sie auch einmal in der Richtung Lombrosos interpretiert, mit dem er weder vorher noch nachher wieder etwas gemein haben wollte. „Alle die Visionen, Schrecken, Ermattungen, Entzückungen des Heiligen" — man kann ruhig „des Künstlers" dafür sagen — sind bekannte Krankheitszustände, welche von ihm auf Grund eingewurzelter religiöser (ästhetischer) und psychologischer Irrtümer,

nur ganz anders, nämlich nicht als Krankheiten, gedeutet werden .... Nicht anders steht es mit dem Wahnsinn und Wahnreden der Propheten und Orakelpriester; es ist immer der Grad von Wissen, Phantasie, Bestrebung, Moralität in Kopf und Herz der Interpreten, der daraus so viel gemacht hat. Zu den grössten Wirkungen der Menschen, welche man Genies und Heilige nennt, gehört es, dass sie sich Interpreten erzwingen, welche sie zum Heile der Menschheit missverstehen" (II, 131). Dachte Nietzsche hier daran, wie er sich einst Wagner interpretiert hatte?

Gerade Dichter und Künstler sind es, in denen sich die Zuchtlosigkeit alles phantastischen und ausschweifenden Denkens fortpflanzt, von denen die Gefahr des ausbrechenden Irrsinns immer wieder über die Menschheit gebracht wird. Hier redet Nietzsche von den „schwärmerischen Trunkenbolden", denen es für gewöhnlich, um des Gegensatzes Willen und wegen der verschwenderischen Abnützung ihrer Herrenkräfte, elend und trostlos zu Mute ist, und die gerade die Augenblicke der Verzückung als das eigentliche Selbst betrachten (IV, 53). Man sieht, was Nietzsche nunmehr vom Rausche hält!

Galt es früher als eine wahrhaft göttliche Auszeichnung, als das eigentliche und entscheidende Merkmal des höchsten Menschentums, mit der Fähigkeit der Vision ausgestattet zu sein, so wird jetzt die Vision als eine tiefe geistige Störung charakterisiert. Den Menschen der Vision fähig zu machen, war eine Lebensvorschrift, die auch Nietzsche für alle höheren Naturen propagiert hatte. Jetzt warnt er vor der „Überschätzung halbgestörter, phantastischer, fanatischer, sogenannter genialer Personen" und mahnt

zur Vorsicht gegen sie. Dass der Rausch wichtiger genommen werde, als die Ernährung, dünkt ihm die wahre Barbarei. Die künstlerische Begeisterung nennt er einmal geradezu eine Berauschung durch den Duft der Blüten, die im Garten des Irrtums wucherten. Gegen die Verehrung des Wahnsinns legt er einen heftigen Protest ein. „Weil man bemerkte, dass eine Erregung häufig den Kopf heller machte und glückliche Einfälle hervorrief, so meinte man, durch die höchsten Erregungen werde man der glücklichsten Eingebungen und Einfälle teilhaftig: und so verehrte man den Wahnsinnigen als den Weisen und Orakelgebenden. Hier liegt ein falscher Schluss zu Grunde" (II, 132). Auch Nietzsche war lange genug von jenen Lichtströmen fasciniert und geblendet worden, die auf Grund bestimmter Wahnvorstellungen einen Zauber über das Wesen des Künstlers breiten.

Am mildesten noch urteilt Nietzsche über die Träume, wenn er sie sich als symbolische Scenen und Bilderketten an Stelle einer erzählenden Dichtersprache definiert, von denen die Erlebnisse oder Verhältnisse mit dichterischer Kühnheit und Bestimmtheit umschrieben werden. Wenn er weiterhin die Traumphantasie untersucht, die sich in ihrer Produktion an Gesichtseindrücke des Tages anlehnt, so gehört dies schon in die Psychologie der Phantasiethätigkeit.

Mit aller Mystik räumte Nietzsche jetzt erbarmungslos auf. Vor allem gilt es ihm vom Wesen des Genies, wie bei jedem sonst glorifizierten Namen: dass alles Menschliche in Hinsicht auf seine Entstehung die ironische Betrachtung verdiene. Und vielleicht ist letztere mit mehr Ironie gewürzt, als notwendig gewesen wäre. Doch ist zu bedenken, dass niemand

eifriger Götterbilder umwirft, als wer kurz vorher vor ihnen am tiefsten gebetet hat.

Die Revision des Geniebegriffs, der sich Nietzsche unterzogen hat, ist nur darum so scharf ausgefallen, weil sie ihm die wirksamsten Heilmittel für den Wagnerkultus bot.

Der später von ihm so vergötterte Napoleon gilt ihm als typisch sowohl für den Ursprung als für den Ausgang des Genieglaubens. Denn er soll es gewesen sein, der die romantische, dem Geiste der Aufklärung fremde Prostration vor dem „Genie" und dem „Heros" unserem Jahrhundert in die Seele gegeben hat, er, vor dem ein Byron sich nicht zu sagen schämte, er sei ein „Wurm gegen solch ein Wesen" (IV, 249). Und an Napoleon wiederum wird exemplifiziert, dass bei jedem „Genie", das an seine Göttlichkeit glaubt, sich das Gift in dem Grade zeige, als das „Genie" alt wird, was im Falle Napoleon durch einen fast wahnsinnigen Fatalismus dokumentiert wird, zu dem der Glaube an seinen Stern auf- und überschwillt.

„Über die Genies müssen wir nun lernen", das ist also die Forderung, die Nietzsche aufstellt. „Ich wüsste nicht, meinte er (XI, 358), warum fruchtbare Menschen sich nicht still und anspruchslos benehmen sollten, oder vielmehr — es ist gegen alle Fruchtbarkeit, seine Person so in das Getümmel der Meinungen zu werfen und selber voller Begehrungen zu sein, die uns unruhig, ungeduldig machen, und die Weihe der Schwangerschaft nehmen. Dagegen Menschen wie Moltke." . . . . „Das Genie wird verkannt und verkennt sich selber, und dies ist sein Glück! Wehe, wenn es sich selber erkennt! Wenn es in die Selbstbewunderung, den lächerlichsten und gefährlichsten

aller Zustände verfällt!" (XI, 359). Zuweilen schiesst die Geringschätzung des Genius weit übers Ziel hinaus: „Ach, der menschliche Intellekt! Ach »Genie«! Es ist nicht so gar viel, einen »Faust«, eine Schopenhauerische Philosophie, eine Eroika gemacht zu haben." Dass solche Werke auch zur Zeit der Entstehung des „Zarathustra" nicht viel höher eingeschätzt werden, erhellt aus Aufzeichnungen, wie: „Faust, die Tragödie der Erkenntnis? Wirklich? Ich lache über Faust!" (XII, 397). Oder einer anderen, in der „Hamlet" für ein missratenes Werk erklärt wird, was auch Shakespeare lachend zugeben würde, wenn er es ihm ins Gesicht sagte. Wenn andererseits gelegentlich der Kultus des Genius als ein Nachklang der Götter- und Fürstenverehrung bezeichnet wird, so gehört dies in Gedankenreihen, die nicht wesentlich ästhetisch-psychologischer Natur sind. Aus diesen seien nur noch ein paar Anmerkungen erwähnt, die Nietzsche über das Genie giebt, das er definiert: „Ein hohes Ziel — und die Mittel dazu wollen" oder „den Zufall benützen und erkennen". Doch reichen solche Bemerkungen schon in Perioden hinein, die von der Glorifikation des wissenschaftlichen Menschen getragen sind. Am Genie in dieser Form gewinnt nämlich Nietzsche bald wieder Geschmack. Je höher das Ideal des wissenschaftlichen Menschen im Werte steigt, desto schwerer lastet die Wucht der Anklage auf dem künstlerischen Menschen.

Der künstlerische Genius vor allem ist es, an dem die härteste Kritik geübt wird. Seit Nietzsche sich im Besitz eines „intellektuellen Gewissens" fühlte, musste die Kunst es sich schon gefallen lassen, unter das Messer dieses Intellekts genommen zu werden.

Sprühte sie vorher aus orphischen Tiefen herauf, jetzt galt es, ihrem Ursprung nachzugehen, ihre Entstehung zu ergründen.

Der erste Axthieb dieser Kritik trifft die Inspiration. „Wenn sich die Produktionskraft eine Zeitlang angestaut hat und am Ausfliessen durch ein Hemmnis gehindert worden ist, dann giebt es endlich einen so plötzlichen Erguss, als ob eine unmittelbare Inspiration, ohne vorhergegangenes inneres Arbeiten, also ein Wunder sich vollziehe. Dies macht die bekannte Täuschung aus, an deren Fortbestehen das Interesse aller Künstler ein wenig zu sehr hängt. Das Kapital hat sich eben nur angehäuft, es ist nicht auf einmal vom Himmel gefallen“ (II, 163). Dieses Interesse der Künstler besteht darin, dass „man an die plötzlichen Eingebungen, die Inspirationen glaubt; als ob die Idee des Kunstwerkes, der Dichtung, der Grundgedanke einer Philosophie wie ein Gnadenschein vom Himmel herableuchte.“ — „Woher denn der Glaube, dass es allein beim Künstler, Redner und Philosophen Genie gebe? dass nur sie »Intuition« haben? (womit man ihnen eine Art von Wunder-Augenglas zuschreibt, mit dem sie direkt ins »Wesen« sehen!) Die Menschen sprechen ersichtlich dort allein von Genius, wo ihnen die Wirkungen des grossen Intellekts am angenehmsten sind und sie wiederum nicht Neid empfinden wollen. Jemanden »göttlich« nennen, heisst, »hier brauchen wir nicht zu wetteifern«. Sodann: alles Fertige, Vollkommene wird angestaunt, alles Werdende wird unterschätzt. Nun kann niemand beim Werke des Künstlers zusehen, wie es geworden ist; das ist sein Vorteil, denn überall, wo man das Werden sehen kann, wird man etwas abgekühlt. Die vollendete Kunst der Dar-

stellung weist alles Denken an das Werden ab; es tyrannisiert als gegenwärtige Vollkommenheit. Deshalb gelten die Künstler der Darstellung vornehmlich als genial, nicht aber die wissenschaftlichen Menschen" (II, 170). Unermüdlich variiert Nietzsche diese Gedanken. „Das Vollkommene soll nicht geworden sein.... Der Künstler weiss, dass sein Werk nur voll wirkt, wenn es den Glauben an eine Improvisation, an eine wundergleiche Plötzlichkeit der Entstehung erregt; und so hilft er wohl dieser Illusion nach und führt jene Elemente der begeisterten Unruhe, der blindgreifenden Unordnung, des aufhorchenden Träumens beim Beginn der Schöpfung in die Kunst ein, als Trugmittel, um die Seele des Schauers oder Hörers so zu stimmen, dass sie an das plötzliche Hervorspringen des Vollkommenen glaubt. — Die Wissenschaft der Kunst hat dieser Illusion, wie es sich von selbst versteht, auf das Bestimmteste zu widersprechen und die Fehlschlüsse und Verwöhnungen des Intellekts aufzuzeigen, vermöge deren er dem Künstler in das Netz läuft" (II, 157). Übrigens haben die Nicht-Künstler nicht weniger Teil an diesen Wertschätzungen: ihre Eitelkeit, ihre Selbstliebe fördert den Kultus des Genius; denn nur, wenn dieser ganz fern gedacht ist, als ein Miraculum, verletzt er nicht. „Weil wir gut von uns denken, aber doch durchaus nicht von uns erwarten, dass wir je den Entwurf eines Raffaelischen Gemäldes oder eine solche Scene wie die eines Shakespeareschen Dramas machen könnten, reden wir uns ein, das Vermögen dazu sei ganz übermässig wunderbar, ein ganz seltener Zufall, oder, wenn wir noch religiös empfinden, eine Begnadigung von oben" (II, 160). Mögen immerhin gewöhnliche Geister den Genius sich auf diese Weise

erträglich machen: dagegen ist mindestens fraglich, ob der Aberglaube vom Genie, von seinen Vorrechten und Sondervermögen für das Genie selber von Nutzen sei, wenn er in ihm sich einwurzelt. „Es ist jedenfalls ein gefährliches Anzeichen, wenn den Menschen jener Schauder vor sich selbst überfällt, sei es nun jener berühmte Cäsaren-Schauder oder der hier in Betracht kommende Genieschauder; wenn der Opferduft, den man billigerweise allein einem Gotte bringt, dem Genie ins Gehirn dringt, so dass er zu schwanken und sich für etwas Übermenschliches zu halten beginnt. Die langsamen Folgen sind: das Gefühl der Unverantwortlichkeit, der exceptionellen Rechte, der Glaube, schon durch seinen Umgang zu begnadigen, wahnsinnige Wut bei dem Versuche, ihn mit anderen zu vergleichen oder gar, ihn niedriger zu taxieren, das Verfehlte seines Werkes ins Licht zu setzen. Dadurch, dass er aufhört, Kritik gegen sich selbst zu üben, fällt zuletzt aus seinem Gefieder eine der Schwungfedern nach der anderen aus: jener Aberglaube gräbt die Wurzeln seiner Kraft an und macht ihn vielleicht gar zum Heuchler, nachdem seine Kraft von ihm gewichen ist. Für grosse Geister selbst ist es also wahrscheinlich nützlicher, wenn sie über ihre Kraft und deren Herkunft zur Einsicht kommen, wenn sie also begreifen, welche rein menschlichen Eigenschaften in ihnen zusammengeflossen sind, welche Glücksumstände hinzutreten: also einmal anhaltende Energie, entschlossene Hinwendung zu einzelnen Zielen, grosser persönlicher Mut, sodann das Glück einer Erziehung, welche die besten Lehrer, Vorbilder, Methoden frühzeitig darbot“ (II, 173).

So hebt Nietzsche die Schleier, von denen die

Inspiration des Künstlers umhüllt wird. Künstler, die mit der Fiktion des „Genius" stehen und fallen, lieben eben die Wahrheit nicht, sie ist ihnen unbequem, sobald sie von Geniewahn befallen sind. Wenn sie eine Selbstbeobachtung machen, so interpretieren sie dieselbe zu Gunsten der Mystik, mit der sie sich gern umhüllen. Sie betonen das Blitzartige ihrer Einfälle, das Momentane ihrer Produktionen, die tiefe heilige Stimmung, die sie bei der plötzlichen Conception einer grossen Idee überfällt — darum sind aber doch ihre Vorstellungsverknüpfungen um nichts von denen anderer Menschen verschieden. Wenn man darauf ihre Skizzen und Entwürfe heran holte und an ihnen den komplizierten Gang ihrer Vorstellungen demonstrierte, würden sie die Achseln zucken. In der That „produziert die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend, Gutes, Mittelmässiges und Schlechtes, aber seine Urteilskunst, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen; wie man jetzt aus den Notizbüchern Beethovens ersieht, dass er die herrlichsten Melodien allmählich zusammengetragen und aus vielfachen Ansätzen gewissermassen ausgelesen hat. Wer weniger streng scheidet und sich der nachbildenden Erinnerung gern überlässt, der wird unter Umständen ein grosser Improvisator werden können; aber die künstlerische Improvisation steht tief im Verhältnis zum ernst und mühevoll erlesenen Kunstgedanken. Alle Grossen waren grosse Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen" (II, 163). — „Die Thätigkeit des Genies erscheint durchaus nicht als etwas Grundverschiedenes von der Thätigkeit des mechanischen Erfinders, des astronomischen oder historischen Gelehrten,

des Meisters der Taktik. Alle diese Thätigkeiten erklären sich, wenn man sich Menschen vergegenwärtigt, deren Denken in einer Richtung thätig ist, die alles als Stoff benutzen, die immer ihrem inneren Leben und dem anderer mit Eifer zusehen, die überall Vorbilder, Anreizungen erblicken, die in der Kombination ihrer Mittel nicht müde werden. Das Genie thut auch nichts, als dass es erst Steine setzen, dann bauen lernt, dass es immer nach Stoff sucht und immer an ihm herumformt. Jede Thätigkeit des Menschen ist zum Verwundern kompliziert, nicht nur die des Genies: aber keine ist ein »Wunder«" (II, 169).

So gründlich hat Nietzsche die Metaphysik in sich beseitigt, dass sie ihm nicht einmal mehr in einer Umwandlung zur Kunst oder als künstlerisch verklärende Stimmung übrig geblieben ist. „Man schreibt den Genies wohl einen unmittelbaren Blick in das Wesen der Welt, gleichsam durch ein Loch im Mantel der Erscheinung zu und glaubt, dass sie ohne die Mühsal und Strenge der Wissenschaft, vermöge dieses wunderbaren Seherblicks, etwas endgiltiges und entscheidendes über Mensch und Welt mitteilen könnten" (II, 172). Über diesen Irrtum findet Nietzsche nicht genug Ironie. Es wird sich zeigen, worin sich ihm jetzt das „Wesen der Welt" erschloss.

4. Zur Psychologie des Künstlers.

Nietzsche geht nun freilich nicht so weit, zu fragen, ob die Kunstgeschichte nicht eher der Psychiatrie als der Psychologie anzugliedern sei; aber es hat Zeiten gegeben, in denen er nicht sehr weit davon entfernt war. In diesem Stadium der Entwicklung wird der Künstler halb als Petrefakt einer Urzeit, halb als metaphysischer Hanswurst charakterisiert. Künstler sein, das ist nun etwas sehr Primitives, Zurückgebliebenes, Vorsündflutliches — eine Kindheit, die noch im Stadium der Phantasiethätigkeit und der erzählenden und beschreibenden Urteile steht. Die goldenen Träume sind vorbei. Morgenröten des Geistes dämmern auf. Es lebe die Wissenschaft! ruft Nietzsche.

Er hält es nun für möglich, die Kunst in ihrer Entstehung so zu beschreiben, dass man sie vollständig sich erklären kann, ohne zur Annahme metaphysischer Eingriffe am Beginn und im Verlaufe der Bahn seine Zuflucht zu nehmen. Denn mit Religion, Kunst und Moral rühren wir nicht an das „Wesen der Welt an sich"; wir sind im Bereiche der Vorstellung, keine „Ahnung" kann uns weitertragen. Mit voller Ruhe, meint Nietzsche, wird man die Frage, wie unser Weltbild so stark sich von dem erschlossenen Wesen der

Welt unterscheiden könne, der Physiologie und der Entwicklungsgeschichte der Organismen und Begriffe überlassen. Denn „die Kunst beruht ganz und gar auf der vermenschlichten Natur, auf der mit Irrtümern und Täuschungen umsponnenen und durchwebten Natur; sie erfasst nicht das Wesen der Dinge, weil sie ganz an das Auge und das Ohr angeknüpft ist. Zum Wesen führt nur der schliessende Verstand" (XI, 52).

Der Künstler ist gegenüber dem wissenschaftlichen Menschen ein zurückgebliebener Mensch — das war das erste Resultat dieser Verstandesschlüsse. Wenn der Künstler scheinbar für die höhere Würde und Bedeutung des Menschen kämpft, sich gegen nüchterne schlichte Methoden und Resultate wehrt und sich die glänzenden tiefsinnigen Deutungen des Lebens durchaus nicht nehmen lassen will, so will er „in Wahrheit nur die für seine Kunst wirkungsvollsten Voraussetzungen nicht aufgeben, also das Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische, die Überschätzung der Person, den Glauben an etwas Wunderartiges im Genius: er hält also die Fortdauer seiner Art des Schaffens für wichtiger, als die wissenschaftliche Hingebung an das Wahre in jeder Gestalt, erscheint diese auch noch so schlicht" (II, 158). — Indem der Künstler erloschene und verblichene Vorstellungen immer wieder auffärbt, muss man ihm nachsehen, „wenn er nicht in den vordersten Reihen der Aufklärung und der fortschreitenden Vermännlichung der Menschheit steht: er ist zeitlebens ein Kind oder ein Jüngling geblieben und auf dem Standpunkt zurückgehalten, auf dem er von seinem Kunsttriebe überfallen wurde; Empfindungen der ersten Lebensstufen stehen aber zu-

gestandenermassen denen früherer Zeitläufte näher, als denen des gegenwärtigen Jahrhunderts. Unwillkürlich wird es zu seiner Aufgabe, die Menschheit zu verkindlichen; dies ist sein Ruhm und seine Begrenztheit" (II, 159). „Die Dichter, sofern auch sie das Leben der Menschen erleichtern wollen, wenden den Blick entweder von der mühseligen Gegenwart ab oder verhelfen der Gegenwart durch ein Licht, das sie von der Vergangenheit herstrahlen machen, zu neuen Farben. Um dies zu können, müssen sie selbst in manchen Hinsichten rückwärts gewendete Wesen sein: so dass man sie als Brücken zu ganz fernen Zeiten und Vorstellungen, zu absterbenden oder abgestorbenen Religionen und Kulturen gebrauchen kann. „Sie sind eigentlich immer und notwendig Epigonen" (II, 159). Die Kunst wirkt darin zurückbildend, dass sie den von ihr gewaltig ergriffenen Künstler zu Anschauungen von Blütezeiten zurückzieht. „Der Künstler kommt (dann) immer mehr in eine Verehrung der plötzlichen Erregungen, glaubt an Götter und Dämonen, durchseelt die Natur, hasst die Wissenschaft, wird wechselnd in seinen Stimmungen, wie die Menschen des Altertums, und begehrt einen Umsturz aller Verhältnisse, welche der Kunst nicht günstig sind und zwar dies mit der Heftigkeit und Unbilligkeit eines Kindes. An sich ist nun der Künstler schon ein zurückbleibendes Wesen, weil er beim Spiel stehen bleibt, welches zur Jugend und Kindheit gehört: dazu kommt noch, dass er allmählich in andere Zeiten zurückgebildet wird" (II, 166).

So werden die Künstler „die unersättlichen Unkrautaussäer der Unzufriedenheit mit sich und den Nächsten, der Zeit- und Weltverachtung, und namentlich der

Weltmüdigkeit". „Zügellose Individuen", „Verhehler der Natürlichkeit" werden sie auch einmal genannt; „Menschen der erhabenen und verzückten Augenblicke", „schwärmerische Trunkenbolde", denen „der Rausch als das wahre Leben, das eigentliche Ich gilt", „jene kleine edle Gemeinde von Unbändigen, Phantasten, Halbverrückten, von Genies, die sich nicht beherrschen können", „jene Schwärmer pflanzen mit allen Kräften den Glauben an den Rausch, als an das Leben im Leben: einen furchtbaren Glauben" (IV, 53). Als Personen sind die Künstler zumeist „unleidlich, launisch, neidisch, gewaltsam, unfriedlich" — mit schlimmen Wirkungen, die von den erheiternden und erhebenden Wirkungen ihrer Werke in Abzug zu bringen sind. Niemals übt ein Genie Gerechtigkeit gegen die zeitgenössischen Rivalen. Gerade die „vorempfundene Wollust am Neide bezwungener Nebenbuhler" weckt jene Kräfte, mit denen ein Künstler gross wird. Überhaupt ist der Ehrgeiz der Künstler ein viel zu wenig gewürdigtes Moment. Das Werk eines Ehrgeizigen ist fast stets „ein Vergrösserungsglas, das er jedermann anbietet, der nach ihm hinblickt". Es ist nicht Vornehmheit, sondern vielmehr die Geniesucht des Künstlers, dass er im Umgang „Scheu vor dem Persönlichen" fordert und jedem Anklopfenden schon auf der Schwelle „Handschellen der Konvenienz" anlegen will. Und die Beispiele, welcher Art die Mittel sind, mit denen die Kunst wirkt, mit denen ein Zeitalter zur Kunst geködert wird: „Verehrung vor den menschlichen Mängeln, der geistigen Armut, ihren unsinnigen Verblendungen und Leidenschaften, die Erhabenheit des Verbrechens und Wahnsinns, die Schwäche der Willenlosen" (III, 79) fügen

sich endlich widerspruchslos in den Rahmen dieser Anschauungen ein.

In einem seiner Dramen hat Shakespeare einen Poeten vorgeführt und eine solche ungeduldige und allerletzte Verachtung über ihn geschüttet, dass es wie ein Schrei klingt, — wie der Schrei der Selbstverachtung. „Selbst Brutus verliert die Geduld, als der Poet auftritt, eingebildet, pathetisch, zudringlich, wie Poeten zu sein pflegen, als ein Wesen, welches von Möglichkeiten der Grösse, auch der sittlichen Grösse, zu strotzen scheint und es doch in der Philosophie der That und des Lebens selten selbst bis zur gemeinen Rechtschaffenheit bringt. ›Kennt er die Zeit, so kenn' ich seine Launen, — fort mit dem Schellen-Hanswurst!‹ ruft Brutus" (V, 129). Auch wenn Nietzsche vom Dichter spricht, klingt es nur allzu häufig spöttisch und verächtlich, so, wenn ihm nachgesagt wird, dass er sich immer zu trösten wisse — kraft seines Wahnes nämlich. Von der Scham des sich verbergenden Gefühls wissen die Dichter nichts, und die eigentlichen Gefühlsdichter zeichnen sich im praktischen Leben fast stets durch Schamlosigkeit aus.

Diese Wertungen sind vielfach von moralischen Fäden durchsponnen. Man missverstehe dies nicht: es ist nicht der landläufige Moralismus, der sich darin mit ausdrückt, sondern es ist die Moralität des redlichen Intellekts, des Wirklichkeitssinnes, die Nietzsche darin unterstreicht. Der Künstler ist nämlich in diesen Jahren für ihn durchaus der Antipode des Wirklichkeitsmenschen, ein Gegner und Fälscher der Wahrheit, auch wenn er sich darauf beschränkt, die Natur zu korrigieren, zurechtzurücken, zu verballhornen. „... Insofern das Genie wie ein höheres Wesen drein

schaut, dem Autorität zukommt, die Glut der Überzeugungen unterhält und Misstrauen gegen den vorsichtigen und bescheidenen Sinn der Wissenschaft weckt, ist es ein Feind der Wahrheit, und wenn es sich auch noch so sehr als deren Freier glauben sollte" (II, 411). Wo Freude an „fancy and fiction" herrscht, schliesst Nietzsche auf grosse Unreinlichkeit des Geistes zurück. Künstlerisches Schaffen ist ihm mit unreinlichem Denken gleichbedeutend. Die einen wollen den Knoten der Dinge lösen und sein Gewebe auftrennen — die anderen knüpfen ihn immer wieder neu und verwickeln ihn — bei der Arbeit der letzteren kommt stets etwas Unreinliches heraus. „Der Dichter stellt sich so, als wenn er die einzelnen Berufsarten, die er schildert, von Grund aus kenne und ein Wissender sei; ... insofern ist er ein Betrüger ... Und zwar betrügt er vor lauter Nichtwissenden ... Diese verleiten ihn zum Wahne, er wisse die Dinge wirklich, wie der Kenner. Zuletzt aber wird der Betrüger ehrlich und glaubt an seine Wahrhaftigkeit ..... denn immer haben die Menschen gemeint, das wertvoller Scheinende sei das Wahrere, Wirklichere. Ja, die empfindenden Menschen sagen es ihm sogar ins Gesicht, er habe die höhere Wahrheit und Wahrhaftigkeit — ... sie nehmen den dichterischen Traum als eine wohlthätige Ausspannung .... Die Dichter, die sich dieser Macht bewusst sind, gehen nun absichtlich darauf aus, das, was für gewöhnlich Wirklichkeit genannt wird, zu verunglimpfen und zum Unsicheren, Scheinbaren, Unechten umzubilden; sie benutzen alle Zweifel über die Grenzen der Erkenntnis, alle skeptischen Ausschreitungen, um die faltigen Schleier der Unsicherheit über die Dinge zu breiten: damit dann, nach dieser

Verdunkelung, ihre Zauberei und Seelenmagie recht unbedenklich als Weg zur »wahren Wahrheit«, zur »wirklichen Wirklichkeit« verstanden werde" (III, 29/30). „Der Dichter spricht die allgemeinen höheren Meinungen aus, welche ein Volk hat, er ist deren Mundstück und Flöte, — aber er spricht sie so aus, dass das Volk sie wie etwas ganz neues und wunderhaftes nimmt und vom Dichter allen Ernstes glaubt, er sei das Mundstück der Götter. Ja, in der Umwölkung des Schaffens vergisst der Dichter selber, wo er alle seine geistige Weisheit her hat — von Vater und Mutter, von Lehrern und Büchern aller Art, von der Strasse und namentlich von den Priestern; ihn täuscht seine eigene Kunst, und er glaubt wirklich, in naiver Zeit, dass ein Gott durch ihn rede, dass er im Zustand einer religiösen Erleuchtung schaffe —: während er eben nur sagt, was er gelernt hat, Volksweisheit und Volksthorheit miteinander" (III, 96). So geht die Kunst von der natürlichen Unwissenheit des Menschen über sein Inneres (in Leib und Charakter) aus: sie ist nicht für Physiker und Philosophen da.

Nietzsche begnügt sich nicht damit, den Genies den Mantel ihrer Göttlichkeit von der Schulter zu reissen, er säet auch Misstrauen gegen ihre Kunstleistung an sich: „Die Genies verstehen sich besser als die Talente darauf, den Leierkasten zu verstecken, vermöge ihres umfänglicheren Faltenwurfs: aber im Grunde können sie auch nicht mehr als ihre alten sieben Stücke immer wieder spielen" (III, 82).

Der Sünden, die Nietzsche den Künstlern nachrechnet, ist fast kein Ende. Ihrem Werke merkt er es an, mit wieviel „Unruhe, Spähen, Gieren, Nachmachen und Überbieten (dies ist auch nur ein neidisches

Nachmachen)" es geschaffen ist, und er kennt ihre Schamröte so gut, wie ihre Kunst, diese Röte zu verbergen und vor sich selber umzudeuten! Und das „pathetische Gefühl", das sich in alle höheren Dinge einmischt, gerade, wenn der Verstand so klar und kalt wie möglich blicken sollte, ist ihm am tiefsten verhasst. Und in einzelnen Gedanken giebt sich schon jene tiefe Verachtung jeglichen Schauspielertums kund, dem er sich in der zweiten Hälfte dieser Epoche so scharf entgegenstellen sollte. Er ahnt, dass es ein Hauptziel der Kunst sein könnte, die grösstmögliche Wirkung zu machen, die Sucht zu wirken, das charakteristische Moment am Künstler, dessen Mittel im Grund theatralische seien. Von dieser Theatralik ist der Bildhauer oder der Maler keineswegs ausgeschlossen, bei denen sie nur auf den Marmor, die Leinwand übergegangen ist. Die Leute stellen sich aus, indem sie ausstellen. Mit diesem mimomanischen Grundcharakter hängt zusammen, dass Nietzsche von nun an „Künstler und Frauen" so gern zusammenstellt und sie fast stets in einem Atem nennt; er wusste, was ihnen gemeinsam ist, war er doch selbst nicht wenig femininisch veranlagt.

Alles in allem, lässt Nietzsche nichts ausser Betracht, um das Versprechen zu erfüllen, das er gegeben hat:

„Ich will der fanatischen Selbstüberhebung der Kunst Einhalt thun, sie soll sich nicht als Heilmittel gebärden, sie ist ein Labsal für Augenblicke, von geringem Lebenswerte: sehr gefährlich, wenn sie mehr sein will" (XI, 347).

Unermüdlich ist Nietzsche dabei, die Bedeutung der excessiven Natur zu vernichten. „Redet nur nicht

von Begabung, angeborenen Talenten. Es sind grosse Männer aller Art zu nennen, welche wenig begabt waren. Aber sie bekamen Grösse, wurden »Genies« (wie man sagt), durch Eigenschaften, von deren Mangel niemand gern redet, der sich ihrer bewusst ist: sie hatten alle jenen tüchtigen Handwerker-Ernst, welcher erst lernt, die Teile vollkommen zu bilden, bis er es wagt, ein grosses Ganzes zu machen; sie gaben sich Zeit dazu, weil sie mehr Lust am Gutmachen des Kleinen, Nebensächlichen hatten als an dem Effekte eines blendenden Ganzen." Dies und das folgende Rezept zum Novellenschreiben erinnert völlig an jenes bekannte napoleonische Wort, dass Genie Fleiss sei: „. . . man sei unermüdlich im Sammeln und Ausmalen menschlicher Typen und Charaktere, man erzähle vor allem, so oft es möglich ist und höre erzählen, mit scharfem Auge und Ohr für die Wirkung auf die anderen Anwesenden, man reise wie ein Landschaftsmaler und Kostümzeichner, man excerpiere sich aus einzelnen Wissenschaften alles das, was künstlerische Wirkungen macht, wenn es gut dargestellt wird, man denke endlich über die Motive der menschlichen Handlungen nach, verschmähe keinen Fingerzeig der Belehrung hierüber und sei ein Sammler von dergleichen Dingen bei Tag und Nacht. In dieser mannichfachen Übung lasse man einige zehn Jahre vorübergehen: was dann aber in der Werkstätte geschaffen wird, darf auch hinaus in das Licht der Strasse" (II, 171). An einer der wenigen Stellen, wo Nietzsche das Gebiet der bildenden Kunst betritt, führt er das alles weiter aus: „Michelangelo sah in Raffael das Studium, in sich die Natur: dort das Lernen, hier die Begabung. . . Was ist denn Begabung anderes, als ein Name für

ein älteres Stück Lernens, Erfahrens, Einübens, Aneignens, Einverleibens, sei es auf der Stufe unserer Väter oder noch früher! Und wiederum: Der, welcher lernt, begabt sich selber. — Nur ist es nicht so leicht, zu lernen und nicht nur die Sache des guten Willens; man muss lernen können. Bei einem Künstler stellt sich dem oft der Neid entgegen, oder jener Stolz, der beim Gefühl des Fremdartigen sofort seine Stacheln hervorkehrt und sich unwillkürlich in einen Verteidigungszustand, statt in den des Lernenden versetzt. An beidem fehlte es Raffael, gleich Goethe, und deshalb waren sie grosse Lerner und nicht nur die Ausbeuter jener Erzgänge, welche sich aus dem Geschiebe und der Geschichte ihrer Vorfahren ausgelaugt hatten. Raffael verschwindet vor uns als Lernender, mitten in der Aneignung dessen, was sein grosser Nebenbuhler als seine „Natur" bezeichnete: er trug täglich ein Stück davon hinweg, dieser edelste Dieb; aber ehe er den ganzen Michelangelo in sich hinübergetragen hatte, starb er — und die letzte Reihe seiner Werke, als der Anfang eines neuen Studienplanes, ist weniger vollkommen und schlechthin gut; eben weil der grosse Lerner vom Tode in seinem schwierigsten Pensum gestört worden ist und das rechtfertigende letzte Ziel, nach dem er ausschaute, mit sich genommen hat" (IV, 346).

In diesen letzten Ausführungen hat Nietzsche den Künstler angewiesen, was er zu thun hätte, um zur Kunst zu gelangen, auch wenn mit der Geniefiktion durchaus aufgeräumt ist. Mit diesem Fingerzeig auf das Handwerksmässige daran ist aber noch keine höhere Einschätzung verbunden. Der Künstler ist ihm in den beiden Jahren, die dem Bruche mit Wagner

unmittelbar folgten, nicht viel mehr, als der Freudenspender des Unsinns. „Das Umwerfen der Einführung ins Gegenteil, des Zweckmässigen ins Zwecklose, des Notwendigen ins Beliebige, doch so, dass dieser Vorgang keinen Schaden macht und nur einmal aus Übermut vorgestellt wird, ergötzt, denn es befreit uns momentan von dem Zwange des Notwendigen, Zweckmässigen und Erfahrungsgemässen, in denen wir gewöhnlich unsere unerbittlichen Herren sehen" (II, 194). Kunst ist in dieser Beleuchtung nur die „Freude der Sklaven am Saturnalienfeste". Ja, noch tiefer sinkt die Kunst im Werte — denn jener verspätete Gedanke, in dem Nietzsche einmal die Kulturgrundlage betrachtet, auf welcher der Künstler erwächst, kann nur hier angeschlossen werden. Zugegeben, dass es vornehmlich die ausgelesenen Dinge sind, die von den Künstlern verherrlicht werden — was später noch vielfach zu erörtern sein wird — so bestreitet es ihnen Nietzsche, dass sie selber jene Dinge auslesen. „Sie sind nicht selber die Taxatoren des Glücks und des Glücklichen, aber sie drängen sich immer in die Nähe dieser Taxatoren, mit der grössten Neugierde und Lust, sich ihre Schätzungen sofort zu Nutze zu machen. So werden sie, weil sie ausser ihrer Ungeduld auch die grossen Lungen der Herolde und die Füsse der Läufer haben, immer auch unter den Ersten sein, die das neue Gute verherrlichen, und oft als die erscheinen, welche es zuerst gut nennen und als gut taxieren. Dies aber ist, wie gesagt, ein Irrtum: sie sind nur geschwinder und lauter, als die wirklichen Taxatoren. — Und wer sind denn diese? — Es sind die Reichen und die Mächtigen" (V, 118). Diese schneidenden und bitteren Worte, die in der Auf-

stellung gipfeln, dass die Künstler die Maitressen des Reichtums seien, entstammen einer Produktionsphase, in der Nietzsche schon lange wieder das gute Gewissen seiner Künstlerschaft gewonnen hatte.

Diese Angliederung kann aufrecht erhalten werden, auch wenn man ihr eine Bemerkung aus dem Jahre 1876 entgegenhalten möchte: die lautet: „Die Dichter, gemäss ihrer Natur, welche eben die von Künstlern ist, d. h. seltsamen Ausnahmemenschen, verherrlichen nicht immer das, was von allen Menschen verherrlicht zu werden verdient, sondern ziehen das vor, was gerade ihnen als Künstlern gut erscheint" (XI, 58).

Ähnliche Widersprüche, auch für ein und dieselbe Epoche, liessen sich aus fast allen Gebieten herbeiholen. Die Frage, wie weit zwei gegensätzliche Gedanken zeitlich voneinander entfernt sein müssen, um nicht mehr als eklatanter Widerspruch, sondern als Fortentwicklung in einer Gedankenkette gedeutet werden zu können, ist nicht unberechtigt. Die Beantwortung dieser Frage würde das persönlichste Problem Nietzsches in sich schliessen. Was hier allein zu seiner individuellen Psychologie gesagt werden muss, ist, dass die Produktion der mittleren Epoche so zersplittert und ungleichartig ist, dass sogar die Gedanken ein und derselben Entwicklungsphase nur selten auf den gleichen Nenner gestimmt sind, dass sich an ihnen die verschiedensten Entwicklungszustände manifestieren. Woraus erhellt, wie schwierig es ist, einheitliche Phasen aufzustellen.

5. Nietzsche und die Wissenschaft.

Überhaupt erscheint dem oberflächlichen Blick die mittlere Epoche unter dem Symbol eines ruhigen glatten Seespiegels zwischen zwei Stürmen. Bei näherem Zusehen entdeckt man aber nicht nur Wogengekräusel, sondern sogar Schaumkämme und Wellenberge, von denen die Fiktion, als sei da alles ruhig zugegangen wie eine Verdauung unter der Mittagssonne, gründlich widerlegt wird. Es ist nicht leicht, in dieses Chaos von widerspruchsreichen Aphorismen Ordnung und Entwicklung hineinzubringen. Wer es unternähme, eine Entwicklungskurve an der Hand der Aphorismenreihen selbst graphisch zu veranschaulichen, müsste verzweifeln. An der Produktionskette selbst, deren Glieder so vielfach divergieren, kann die Entwicklung nicht unmittelbar abgelesen werden. Von diesem Arbeitstisch sind durch fünf Jahre hindurch lauter Splitter gefallen. Nur Fragmente liegen vor, Produktionsstückwerk eines allerdings sehr reichen Geistes, aus ihnen muss die thatsächliche Entwicklung erst konstituiert werden. Schneidet man dann diese konstruktiv gefundene ideale Entwicklung — die reale liegt auf der Schutthalde der Fragmente — in bestimmte Etappen, denen ebensoviel Phasen entsprechen, muss man allerdings dass Material dazu aus allen vier

apollinischen Büchern auf ganz bestimmte Haufen konzentrieren, hat aber dann die Genugthuung, in eine Evolution hineinzusehen, in der kein Bruch gähnt und keine Lücke klafft. Am Goldfaden der Logik aufgereiht, gewinnen erst diese Gedanken eine bezaubernde Schönheit, die wenig dadurch beinträchtigt wird, dass der Schwerpunkt der ganzen Epoche in der Kritik liegt, denn Hebbels Wort, dass „Kritik in würdiger Erscheinung wieder Produktion ist, hat hier volle Geltung. Wenn es auch harte und herbe Dinge sind, die darin dem Künstler gesagt werden, wer sie beherzigt, dem können sie nur Segen bringen.

Wenn auch die mittlere Epoche in ihrer Gesamtheit von apollinischer Kultur umschlossen ist, so verläuft sie doch in verschiedenen Phasen, in deren jeder Nietzsche einen anderen Standpunkt der Kunst gegenüber einnimmt. Mit einer radikalen Skepsis an der Kunst, mit der psychologischen Zergliederung des Kunstschaffens setzt die erste Phase ein, die zweite geht in der Verwerfung der Kunst bis zum äussersten, die dritte aber hebt die Wissenschaft völlig auf den Schild. Damit war Nietzsche beim antipodischen Kulturfaktor angelangt. Dennoch kommt es zu keiner resoluten Stellungnahme. Soweit Nietzsche der Wissenschaft huldigt, ist es zur einen Hälfte rein äusserlich und beruht zur anderen Hälfte auf Selbstbetäubung. In der That ist diese zwiespältige Seele niemals von einer Oscillation zwischen Kunst und Wissenschaft frei gewesen. Eingeständlicher oder verhehlter Weise — durch alle Perioden präponderierte die Kunst.

Die wissenschaftliche Phase Nietzsches ist in mehrere Strecken zu zerlegen, je nachdem sich sein Begriff von Wissenschaft änderte. Sie hat ihren Höhe-

punkt dort, wo die Kunst total verneint und die exakte Wissenschaft souverän geworden ist. Die Billigung der Kunst, die nachher immer mehr Geltung gewinnt, hat mit dem früheren Enthusiasmus nichts zu schaffen. Die Kunstgedanken Nietzsches, die der gleichen Epoche, ja der gleichen Phase angehören, sind demnach in ihrer organischen Produktionskette zu gruppieren. Auf diese Entwicklung hat auch das Hervortreten moralistischer Probleme abgefärbt. Es ist natürlich, dass die grundlegenden ästhetischen Gedanken von jenen nicht unbeeinflusst geblieben sind. Nicht dass die Moral über die Ästhetik Herr würde — es werden nur an einzelnen ästhetischen Problemen vorher vernachlässigte Seiten beleuchtet, zu deren Aufhellung moralistische Gedanken besonders nötigen. Im Grunde braucht aber die Ästhetik keine Unterstützung von seiten der Moralwissenschaft, auch bei Nietzsche nicht und so sind jene Punkte durchweg untergeordneter Natur.

Wenn Nietzsche „wissenschaftlicher Mensch" war, so schmückte ihn diese Bezeichnung nicht einmal eine ganze Phase hindurch, sondern höchstens eine Strecke darin. Dieser Entwicklung soll nun im folgenden nachgegangen werden. Dass die wissenschaftliche Gedankenwelt Nietzsches dabei nur soweit herbeizuholen ist, als sie mit seinen gleichzeitigen ästhetischen Ansichten eng verbunden ist, braucht keine besondere Hervorhebung.

„Nicht die Religionen und Künste sind es, die den Menschen zum Genie unter den Tieren machen, als vielmehr die Wissenschaft." Dies Wort entstammt dem gleichen Jahre 1877, in welchem Nietzsche über die „Sorrentiner Papiere" den Vers machte:

Mag Vernunft den Vernünftigen erbauen,
Der Künstler soll nur die Kunst verdauen,
Und doch hat ein Künstler dies Buch geschrieben,
Nicht seine Vernunft thut's, es thut's sein Lieben.

Man merkt, es handelt sich gar nicht um die Wissenschaft an sich, sondern um die „Wissenschaft unter der Optik der Kunst." Zwischen jenem Glauben und dieser Einsicht ist eine lange Entwicklung.

Schon die Untersuchung der Inspiration führte Nietzsche auf psychologische Bahnen. Schon bei den Vorstellungen über das Traumleben hatte Nietzsche nicht unwissenschaftliche Gedanken. Man muss ihm schon dankbar sein, wenn er nicht mehr Traum und Phantasie in einen Topf wirft. Im wissenschaftlichen Licht wird die Phantasiethätigkeit zu einem Geistesvorgang erhöht. Die traumartige Geistesthätigkeit, aus der das Kunstschaffen früher hervorging, ist in Wahrheit Phantasie. Traum und Phantasiethätigkeit sind eben nicht identisch, höchstens analogisch, worauf auch manches Gemeinsame hinweisen mag. Der Traum ist anarchisch, die Phantasie aber steht unter der Leitung des Bewusstseins. Phantasie ist ein Danaergeschenk. Wo die Zucht der Beobachtung fehlt, taugt sie nichts. „Die Dinge rühren unsere Saiten an, wir aber machen die Melodie daraus" (XI, 278). Das hätte noch ein Romantiker sagen können. Das Folgende schon nicht mehr: „Was ist denn die Phantasie? Eine gröbere, ungereinigte Vernunft, — eine Vernunft, die bei Vergleichungen und Einordnungen grosse Fehler macht, unstet im Tempo ist und von den Affekten hin- und hergegängelt wird: eine wilde und malerische Art der Vernunft, die Mutter der Scheinerkenntnisse

und der »plötzlichen Erleuchtungen« (wo der Glanz einer Idee mit dem Lichte der Wahrheit verwechselt wird); beide, die Vernunft und die Phantasie sind gebärend, aber letztere wird leichter befruchtet und setzt viel mehr Missgeburten und Mondkälber in die Welt. Vernunft ist eine Phantasie, die durch Schaden klug geworden ist, vermöge des zunehmend besseren Sehens, Hörens und Sicherinnerns" (XI, 284).

Psychologisch ist vieles darin anfechtbar; aber sachlich meinte Nietzsche etwas ganz Richtiges. Bald erkennt er auch eine wissenschaftliche Phantasie an. „Wenn doch die Künstler wüssten," klagt er, „was für Phantasie jede grössere Erkenntnis zur Voraussetzung hat, wieviel erdacht werden und erblühen muss, um unbarmherzig abgeschnitten zu werden! — — Goethe wusste es, was zum wissenschaftlichen Menschen gehört: er ist ein Ideal, in dem alle menschlichen Tüchtigkeiten sich vereinigen, wie alle Ströme im Meer. Warum beurteilt ihr ihn nach den Arbeitern des Geistes? Wir beurteilen euch ja auch nicht nach euren Farbenreibern und Statisten" (XI, 408). Schon hier wird klar, dass es für Nietzsche zweierlei wissenschaftliche Menschen giebt, einmal die Handwerker der Wissenschaft, das sind die Gelehrten, dann die Künstler der Wissenschaft, das sind die eigentlich wissenschaftlichen Menschen. Doch wechselte Nietzsche auch in diesem Urteilsgebiet sehr häufig, denn es gab Zeiten, in denen er sich mit Stolz als Gelehrter fühlte.

Nietzsche ist sich nun seines wissenschaftlichen Standpunktes so sicher, dass er ein vornehmlich von Phantasie geleitetes Leben als ein notwendiges Entwicklungsstadium anzuerkennen vermag, wie es in den Worten geschieht: „ . . . Man muss Religion und

Kunst wie Mutter und Amme geliebt haben, — sonst kann man nicht weise werden. Aber man muss über sie hinaus sehen, ihnen entwachsen können; bleibt man in ihrem Bann, so versteht man sie nicht" (II, 266). Oder: „Der besonnene und seines Verstandes sichere Mensch kann mit Gewinnst ein Jahrzehnt unter die Phantasten gehen und sich in dieser heissen Zone einer bescheidenen Tollheit überlassen. Damit hat er ein gutes Stück Wegs gemacht, um zuletzt zu jenem Kosmopolitismus des Geistes zu gelangen, der ohne Anmässung sagen darf: „nichts Geistiges ist mir mehr fremd" (III, 109). Mit zehnjährigem Universitätsbesuch wollte Nietzsche jenes phantastische Jahrzehnt wieder abbüssen; aber er war doch dem Wagnerzauber zu spät entronnen, um sein Gelübde noch einhalten zu können. Wenn Nietzsche den Typus des Künstlers nur bei einer „gewissen Befangenheit des Intellekts" möglich sein lässt, so irrt er nur in der Annahme, dass es mit jener für alle Zukunft vorbei zu sein scheint. Wenn sich auch aufgespeicherte Willensenergien eines Zeitalters wesentlich auf geistige Ziele richten, vom Kulturbau desselben können die künstlerischen Ziele nicht ausgeschlossen werden. Es ist das Charakteristische der Phase, dass Nietzsche die letzteren weit hinter die wissenschaftlichen zurückstellt. Er fordert, dass der Mensch die Kunst und alle sonstige Metaphysik in den ersten dreissig Jahren seines Lebens rekapituliere und von da an nur noch wissenschaftliche Jahresringe seiner individuellen Kultur ansetze. Während der Kunst eine immer mildere und anspruchslosere Bedeutung zufällt, „wird der wissenschaftliche Sinn immer gebieterischer und führt den Mann hin zur Naturwissenschaft und Historie und

namentlich zu den strengsten Methoden des Erkennens" (II, 253). Ausführlich schildert Nietzsche, was von der Kunst übrig bleibt: „Es ist wahr, bei gewissen metaphysischen Voraussetzungen hat die Kunst viel grösseren Wert, zum Beispiel wenn der Glaube gilt, dass der Charakter unveränderlich sei und das Wesen der Welt sich in allen Charakteren und Handlungen fortwährend ausspreche: da wird das Werk des Künstlers zum Bild des ewig Beharrenden, während für unsere Auffassung der Künstler seinem Bilde immer nur Giltigkeit für eine Zeit geben kann, weil der Mensch im Ganzen, geworden und wandelbar und selbst der einzelne Mensch nichts Festes und Beharrendes ist. — Ebenso steht es bei einer anderen metaphysischen Voraussetzung: gesetzt, dass unsere sichtbare Welt nur Erscheinung wäre, wie es die Metaphysiker annehmen, so käme die Kunst der wirklichen Welt ziemlich nahezustehen: denn zwischen der Erscheinungswelt und der Traumbildwelt des Künstlers gäbe es dann gar zu viel Ähnliches; und die übrig bleibende Verschiedenheit stellte sogar die Bedeutung der Kunst höher als die Bedeutung der Natur, weil die Kunst das Gleichförmige, die Typen und Vorbilder der Natur darstellte. — Jene Voraussetzungen sind aber falsch: welche Stellung bleibt nach dieser Erkenntnis jetzt noch der Kunst?" .... Nur eine vorbereitende, denn „der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen" (II, 206).

Dieser Aphorismus ist mit Absicht zerrissen hierher gesetzt, trotzdem man vor jeder Zerstückelung der Gedanken eines Autors wie vor einem intellektuellen Vergehen Scheu empfinden sollte. Aber er ist inadäquat zusammengesetzt. Die Interpretation, die

Nietzsche hier seiner Entwicklung angedeihen lässt, hat Lücken. Nietzsche bringt einige Verwirrung in die thatsächliche Abfolge seiner Gedankenveränderungen. Zwischen der Kunstlehre der rauschartigen Lebenserhöhung und jener, „Lust am Dasein zu haben", liegt eine exakt wissenschaftliche Phase, die Nietzsche einfach übersprang. Das Glück des Erkennens, das Nietzsche in der ihr folgenden Zeit preist, ist nicht mehr wissenschaftlicher, sondern vielmehr ästhetischer Natur. In dieser Richtung verläuft überhaupt die ganze weitere Entwicklung. Der Nietzsche, der die Schätzung der Kunst und die Unterschätzung der Wissenschaft eine „Kinderei der Vernunft" nannte, ist ein anderer als jener, der der Kunst zugesteht, dass sie durch Jahrtausende hindurch gelehrt habe, „mit Interesse und Lust auf das Leben in jeder Gestalt zu sehen und unsere Empfindung soweit zu bringen, dass wir endlich rufen: ›wie es auch sei, das Leben, es ist gut‹." Nach Ablauf der Phase war Wissenschaft für Nietzsche nur ein Wort, mit dem er sich noch eine Zeitlang wirkungsvoll drapieren konnte — in Wirklichkeit war der Lebensbegriff, der ihm wieder aus der eigenen Persönlichkeit herausglühte, an ihre Stelle getreten. Es kann Nietzsche genau nachgewiesen werden, wie lange er sich des Begriffes einer exakten Wissenschaft bediente, wie lange er einen toten leeren Begriff von Wissenschaft beibehielt und wann er auch diesen über Bord warf, um die unter der Asche stets fortglimmende Glut der künstlerischen Überzeugungen zu einem Flammenmeer auflodern zu lassen, das ihn schliesslich verzehren sollte.

Dem Höhepunkte des Wissenschaftskultus entspricht die härteste Verurteilung der Kunst, ja ihre

Vernichtung. Mit der Wandlung des Wissenschaftsbegriffs in den Lebensbegriff — eine Naturnotwendigkeit für den physiologisch mangelhaften Nietzsche — lüpft auch die Kunst wieder den Deckel, den der „wissenschaftliche Mensch" grausam über ihr zugeklappt hatte. Dies ergiebt sich schon ohne eine Gegenüberstellung der Extreme, obwohl man bei Nietzsche nur den Gegenpol eines Gedankens zu konstruieren brauchte, um ihn zu erklären. Die Phasen müssen also ganz reinlich auseinander gehalten werden, wenn sie für die Psychologie dieses Edelmenschen irgendwie nutzbringend sein sollen. Einen Gedanken, so wundervoll, wie jenen über die „Abendröte der Kunst" hätte Nietzsche zu keiner Stunde fassen können, in der er die Vision, die Intuition so tief hasste, wie nach der Trennung von Wagner. Erst als der furchtbarste Schmerz vorüber war, besass er die Kraft, dem Abschied von der Kunst jene wehmütigen Worte zu weihen, die wie fallende Thränen klingen und durch die ein tiefes verhaltenes Schluchzen zittert: „Wie man sich im Alter der Jugend erinnert und Gedächtnisfeste feiert, so steht bald die Menschheit zur Kunst im Verhältnis einer rührenden Erinnerung an die Freuden der Jugend. Vielleicht, dass niemals früher die Kunst so tief und seelenvoll erfasst wurde als jetzt, wo die Magie des Todes dieselbe zu umspielen scheint. Man denke an jene griechische Stadt in Unteritalien, welche an einem Tage des Jahres noch ihre griechischen Feste feierte, unter Wehmut und Thränen darüber, dass immer mehr die ausländische Barbarei über ihre mitgebrachten Sitten triumphiere; niemals hat man wohl das Hellenische so genossen, nirgendswo diesen goldenen Nektar mit solcher Wollust

geschlürft, als unter diesen absterbenden Hellenen. Den Künstler wird man bald als ein herrliches Überbleibsel ansehen und ihm, wie einem wunderbaren Fremden, an dessen Kraft und Schönheit das Glück früherer Zeiten hing, Ehren erweisen, wie wir sie nicht leicht unseresgleichen gönnen. Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können; die Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Lebens glüht und leuchtet noch vor ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen" (II, 207).

So schwankte es in Nietzsches Seele auf und nieder. Doch hielt er an dem Gedanken, dass die Wissenschaft höher entwickelte Köpfe verlange, wie an einem Dogma fest. Die ästhetischen Seiten an der Wissenschaft hob er von Anfang an hervor. Es schien, als ob ihm die Schönheit der Causalität, die Pracht der Gesetzmässigkeit, der Zauber der Wissenschaft ein ästhetisches Glaubensbekenntnis sein könnte.

Wie Nietzsche in seiner Jugend alle Gegner der Kunst zerschmettern wollte, so wirft er sich jetzt zum Verteidiger der Wissenschaft auf, denn unter ihren Fittichen suchte er Schutz. Vor dem wissenschaftlichen Menschen muss der künstlerische die Flagge streichen. Die Tassos, die unwissenschaftlichen und dabei thatlosen Naturen, werden hart gescholten. „Die Notstände, welche bei jenen seltenen Menschen entstehen, in denen die Wissenschaft ein gewaltiges Feuer ist, dürften solche Köpfe — nämlich Künstler — wahrlich nicht im Munde führen" (XI, 364). Nietzsche geisselt den „offenen Hohn", den sich „irgend ein übermütiger Priester oder Künstler gegen sie erlaubt";

er schwingt seine Lanze für das „strenge Gewissen der Wissenschaft", für die „gierige Sehnsucht der Erkenntnis". — „Das Beste und Gesündeste in der Wissenschaft wie im Gebirge ist die scharfe Luft, die in ihnen weht. — Die Geistig-Weichlichen (wie die Künstler) scheuen und verlästern dieser Luft halber die Wissenschaft" (III, 109). Unter den „geistreichen Leuten", die eine Abneigung gegen die Wissenschaft haben, die sich bis zum Hass steigern kann, zählen die Künstler an erster Stelle. „Man hat den . . . Künstlern eine Überfülle tief erregter Empfindungen zu danken: damit diese uns nicht überwuchern, müssen wir den Geist der Wissenschaft beschwören, der im ganzen etwas kälter und skeptischer macht" (II, 230).

Auch an den wissenschaftlichen Elementen, die ein künstlerisches Produkt enthalten kann, übt Nietzsche Kritik. „Dichtergedanken sind im Durchschnitt nicht soviel wert, als sie gelten: man bezahlt eben für den Schleier und die eigene Neugierde mit" (III, 255). Der Dichter fährt seine Gedanken festlich daher, auf dem Wagen des Rhythmus: gewöhnlich deshalb, weil diese zu Fuss nicht gehen können (II, 182).

„Dichter haben in Dingen der Erkenntnis immer Unrecht, weil sie als Künstler täuschen wollen und als Künstler gar nicht das höchste Bestreben nach Wahrhaftigkeit verstehen; sagen sie zufällig etwas Wahres, so ist ihre Autorität nicht geeignet Glauben, sondern Misstrauen zu erwecken" (IX, 346). Voll Schmerz möchte er den Künstlern zurufen: „Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?"

Der Künstler, der denkt und auf intellektuelle Produkte stolz ist, sei ein Monstrum, meint Nietzsche.

Und welcher Künstler hielte sich nicht zugleich für einen grossen Denker?

„Wie Verschiedenes verstehen doch die Menschen unter Wahrheit! Eben dieselben Ansichten und Arten von Beweis und Prüfung, welche ein Denker an sich wie eine Leichtfertigkeit empfindet, der er zu seiner Scham in dieser oder jener Stunde unterlegen ist, — eben dieselben Ansichten können einem Künstler, der auf sie stösst und mit ihnen zeitweilig lebt, das Bewusstsein geben, jetzt habe ihn der tiefste Ernst um die Wahrheit erfasst, und es sei bewunderungswürdig, dass er, obschon Künstler, doch zugleich die ernsthafteste Begierde nach dem Gegensatze des Scheinenden zeige" (V, 121).

Ist das nicht der Fall Nietzsche? Diese unerbittliche Selbstanalyse fördert die herbsten Dinge ans Licht. „Auf leidenschaftliche Geister — (wie auf Nietzsche) — wirkt der Blick durch das Thor der Wissenschaft, wie der Zauber aller Zauber; und vermutlich werden sie dabei zu Phantasten und im günstigsten Falle zu Dichtern: so heftig ist ihre Begierde nach dem Glück der Erkennenden. Geht es euch nicht durch alle Sinne, dieser Ton der süssen Lockung, mit dem die Wissenschaft ihre frohe Botschaft verkündet?" (IV, 306). Es ging Nietzsche wirklich so: über dem Glück des Erkennens wurde er zum Phantasten. Doch zuweilen bricht auch die Verzweiflung der Unwissenheit hinter diesem Glück hervor. Sogar die klassische Bildung wird mit Hass überhäuft, wenn ihn das „wissenschaftliche Entzücken an der absoluten Folgerichtigkeit des Wissens ergreift": „Hätte man uns auch nur die Ehrfurcht vor diesen Wissenschaften gelehrt, hätte man uns von dem Mar-

tyrium, das die Geschichte der strengen Wissenschaft ist, auch nur einmal die Seele erzittern machen" (IV, 186). Dieser Wissenschaftkultus gipfelt in dem Ausruf: „Wir Forscher!" dabei dichtet Nietzsche den Gelehrten eine „verwegene Moralität" an — freilich, wenn Nietzsche sich schon herbeilässt, „Forscher" zu sein, dann thut er es gar nicht anders, als mit „verwegener" Moralität.

Die dionysische Ekstase war also keineswegs verschwunden, schwer und mühsam gebändigt lag sie lauernd und unheimlich auf dem tiefsten Seelengrunde, wie ein alter Wagnerdrache, der einen alkoholischen Liebestrank im Leibe hat. Zudem hatte der Geniekultus nur sein Objekt gewechselt, Genius war jetzt der wissenschaftliche Mensch. Dieser wird als Heros verherrlicht — ein Beispiel, was für Widersprüche sich auch in die mittlere Phase verirren: „Das Heroische besteht darin, dass man Grosses thut . . . ., ohne sich im Wettkampf mit anderen, vor anderen zu fühlen. Der Heros trägt die Einöde und den heiligen unbetretbaren Grenzbezirk immer um sich, wohin er auch geht" (III, 368). Lässt man dies nicht für den wissenschaftlichen Menschen gelten, so wäre der Gedanke in seiner Umgebung ein Rätsel. Denn vorher und nachher schwingt Nietzsche die Peitsche über jeglichen Wahn, der sich mit dem Hochmut seiner Einzigkeit brüstet. Auch für den Denker, der sich als Genie benimmt und bezeichnet, also wie ein höheres Wesen dreinschaut, dem Autorität zukommt, hat Nietzsche in dieser Phase nur Verachtung.

Die Männer der Wissenschaft rücken unter eine überraschend neue Beleuchtung. Die „stolze, schlichte und geduldige Art" des deutschen Gelehrten wird

gerühmt, sie werden sogar als der „embryonische Zustand von etwas Höheren" gepriesen. Daneben verblasst sogar das Lob, das sie als „zugleich mächtige und harmlose — nicht verwegene? — freud- und friedenvolle Seelen" erhalten. „Der wissende Genius, wie Kepler und Spinoza, ist für gewöhnlich nicht so begehrlich (wie ein Künstler) und macht von seinen wirklich grösseren Leiden und Entbehrungen kein solches Aufheben". Die Gelehrten sind nun edler als Künstler, denn „die Wissenschaft bedarf edlerer Naturen, als die Kunst: sie müssen einfacher, weniger ehrgeizig, enthaltsamer, stiller, nicht so auf Nachruhm bedacht sein und sich über Sachen vergessen, die selten dem Auge vieler eines solchen Opfers der Persönlichkeit würdig erscheinen . . . . unter allen Umständen erscheinen sie unbegabter, weil sie weniger glänzen und werden für weniger gelten, als sie sind" (II, 110). Sie sind die „eigentlich tüchtigen Arbeiter des Geistes". Sie endlich sind „die Menschen von gutem Temperament, die aus überlegsamen und gründlichen Geschlechtern stammen, welche die Vernunft hochgestellt haben" (IV, 229).

Nietzsche segnet die Gelehrten dafür, dass ihr einziger Wille ist, Meister ihres Handwerks zu werden, in Ehrfurcht vor jeder Art Meisterschaft und Tüchtigkeit, und mit rücksichtslosester Ablehnung alles Scheinbaren, Halbechten, Aufgeputzten, Virtuosenhaften, Demagogischen, Schauspielerischen in litteris et artibus — alles dessen, was in Hinsicht auf unbedingte Probität von Zucht und Vorschulung sich nicht vor ihnen ausweisen kann (V, 319).

Nietzsche hat die Wissenschaft mit seiner Huld begnadet; natürlich fühlt er sich verpflichtet, etwas

für die arme Waise zu thun, die gar nicht weiss, wie ihr geschieht, sich die Augen reibt und sich vor Wonne gar nicht zu fassen finden sollte, dass sie so geehrt wird. Es giebt doch noch gute Menschen, die das mühselige Amt auf sich nehmen, an verlassenen Findelkindern Vaterstelle zu vertreten. Der Vorwurf der „Kälte, Trockenheit und Unmenschlichkeit" wird von ihr weggestreichelt. Der „hässlichen, trocknen, trostlosen" Wissenschaft wird die „charakteristische, schwierige, langwierige" gegenüber gestellt. Und im Schrei „Zurück zur Wissenschaft!" wird prophezeiht, dass gerade die „wilden hässlichen" Teile der Wissenschaft einst von mächtigster Schönheit sein werden — aber Nietzsche vergisst, dass diese Alpen, diese Cordilleren schon längst endeckt worden sind.

In dieser Zeit soll Nietzsche die Absicht gehabt haben, zehn Jahre lang in Wien oder Paris Naturwissenschaften zu studieren. Aber die Wissenschaft ist eine strenge Göttin, er hätte, wie Jakob um Lea und Rahel, in zwanzigjährigem Ringen um sie freien müssen, wenn er ihr ernstlich hätte dienen wollen. Aber die Wissenschaft ging wider seine Natur. Er horchte sehnsüchtig, ob seine Worte an den Stätten der Wissenschaft Wiederhall fänden. Aber kein Echo drang zu ihm. Es ist nicht unmöglich, dass seine späteren Gehirnkrämpfe wesentlich mit auf die Thatsache zurückzuführen sind, dass er sich von der Wissenschaft totgeschwiegen glaubte, während er gerade seine wissenschaftlichen Leistungen für der grössten Beachtung würdig hielt.

Nietzsche gelangte nicht dazu, sich aus der Wissenschaft eine Kunst zu machen, d. h. den wissenschaftlichen Stoff, den er sich analysierend und ab-

strahierend erarbeitete, in einer künstlerischen Synthese zusammenzufassen. Ebenso blieb die Wertrelation, die Nietzsche zwischen dem vermeintlichen Silber der Kunst und dem Gold der Wissenschaft festzustellen versuchte, doch schliesslich unergründet.

Wie es Goethes Täuschung in der zweiten Hälfte seines Lebens war, einer der grössten wissenschaftlichen Entdecker und Lichtbringer zu sein, so irrte sich auch Nietzsche in dieser Phase, wo er ganz durchdrungen von Wissenschaft scheint. Er wollte von sich etwas Höheres, als nur „Litteratur"; gerade darum aber wurde er ein um so besserer Autor.

Das skeptische Nachdenken über die Kunst, die Erkenntnis, dass jeder Künstler nach Zeit, Umgebung und Geistesentwicklung determiniert ist, blieb aber darum nicht ohne Früchte. Der Kranz der Wissenschaft war Nietzsche versagt; aber immer noch hing der Lorbeer der Kunst über seinem Haupt. Nach ihm mussten sich seine sehnsüchtig verlangenden Hände wieder ausstrecken.

6. Wandlungen und Morgenröten.

Von der Romantik war Nietzsche zur Wissenschaft gekommen. Von der Wissenschaft führte der Weg weiter zur Verherrlichung der Wirklichkeit, zu einer realistisch-ästhetischen Weltauffassung. Hier durchquerte er die Gebiete der empirischen Ästhetik. Von da an spaltete sich der Weg — der eine führte zum Klassicismus, auf ein totes Geleis, wo Nietzsche nur als Theoretiker wirkte, der andere führte zur Lebenskunst und in Gedankenreihen hinein, die Nietzsche fort und fort ausgestalten sollte.

Die Teilung des Menschen, die Nietzsche postuliert, einmal um Wissenschaft, das andere Mal um Nichtwissenschaft zu empfinden, hat für sein ganzes Leben Geltung. Wie die solchermassen getrennten Bewusstseinsgebiete sich zu einander verhalten, entscheidet über jedes Entwicklungsstadium. Ganz langsam trat jetzt wieder das Nichtwissenschaftliche hervor. Die Kunst in der Form der Wirklichkeitsfreude erhob wieder ihr Haupt. Es sollte freilich noch lange Jahre dauern, bis die Illusion, der Irrtum, die Phantastik wieder heilig gesprochen wurden. Genug, dass Nietzsche diesen Weg wieder beschritt. Jedenfalls ist die ganze Entwicklung weder erkenntnis-theoretischer noch überhaupt wissenschaftlicher Natur, sondern rein

ästhetischer. Für die frühere idealistische Ästhetik hatte Nietzsche eine empirische eingetauscht und die Romantik hatte sich in Realismus umgewandelt.

Nietzsche macht einmal eine interessante Selbstaussage über seine kulturelle Konstitution: auch für ihn, der ebenso von der Liebe zur Kunst, wie vom Geist der Wissenschaft fortgerissen wurde, war es unmöglich, diesen Widerspruch durch Vernichtung der einen und volle Entfesselung der anderen Macht aufzuheben: so versuchte er nun, ein so grosses Gebäude der Kultur aus sich zu gestalten, dass jene beiden Mächte, wenn auch an verschiedenen Enden desselben, aber doch ausgesöhnt, in ihm wohnen konnten.

Noch ist die steigende Bedeutung der Kunst verschleiert, aber ihr erneuter Triumph ist nicht mehr fern. Am deutlichsten offenbart sich das in der steten Wandlung des Schönheitsbegriffs.

„Wenn die Menschen, so wie sie immer noch thun, ihre Verehrung und ihr Glücksgefühl für die Werke der Einbildung und der Verstellung gleichsam aufsparen, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn sie sich beim Gegensatz der Einbildung und Verstellung kalt und unlustig finden. Das Entzücken, welches schon beim kleinsten sicheren endgiltigen Schritt und Fortschritt der Einsicht entsteht und welches aus der jetzigen Art der Wissenschaft so reichlich und schon für so viele herausströmt — dieses Entzücken wird einstweilen von allen denen nicht geglaubt, welche sich daran gewöhnt haben, immer nur beim Verlassen der Wirklichkeit, beim Sprung in die Tiefen des Scheins entzückt zu werden.... Giebt es denn etwas an sich Schönes?“ — „Das Glück der

Erkennenden mehrt die Schönheit der Welt und macht alles, was da ist, sonniger; ... die Erkenntnis legt ihre Schönheit nicht nur um die Dinge, sondern auf die Dauer in die Dinge" (IV, 359). So sehr hat die Wirkung der Wissenschaft schon Tiefe und Breite gewonnen, meint Nietzsche, dass die Künstler des Jahrhunderts, ohne es zu wollen, bereits zu Verherrlichern der wissenschaftlichen „Seligkeiten" an sich geworden seien. Realistische Kunstwerke waren es also, die ihm die Wissenschaft repräsentierten. Und seine ganze Weltauffassung lief in dieser Phase auf eine Ästhetik des Realismus hinaus. So definierte er sich den zeitgenössischen Realismus als das Glück, das „in möglichst scharfen Sinnen und treuer Auffassung des Wirklichen", im „Wissen um die Realität" beruhe. „Wohlgefallen an allen nächsten Dingen" (III, 392) — das goldene ästhetische Prinzip dieser Phase. Die Auffassung des Daseins als ästhetisches Phänomen ist darin vielleicht am reinsten ausgeprägt. Dass die Welt als ästhetisches Phänomen ihre tiefste Rechtfertigung habe, ist vielleicht der Fundamentalsatz Nietzsches, der ihn durch sein ganzes Leben begleitete. Unwandelbar blieb dieses Axiom in seinem Gehirn haften, vielleicht das einzige, an dem seine Skepsis sich nicht vergriff, weil er sich immer wieder darauf zurückziehen konnte. Gleichviel, ob nun das Dasein ein „ästhetisches Phänomen" sei oder nicht, diese Auffassung ist grundlegend während der ganzen ästhetischen Entwicklung, die schliesslich nur die typische Variation ein und desselben Themas darstellt.

So sehr Nietzsche auch die „dichterische Unwirklichkeit" bekämpft, er bleibt doch nicht beim blossen Realismus stehen, er stellt sogleich die Forde-

rung eines stilisierten Realismus auf, einer Auslese aus der Wirklichkeit. „Es könnten Kräfte, durch die zum Beispiel die Kunst bedingt ist, geradezu aussterben, die Lust am Lügen, am Ungenauen, am Symbolischen, am Rausche, an der Ekstase könnte in Missachtung kommen. Ja, ist das Leben erst im vollkommenen Staate geordnet, so ist aus der Gegenwart gar kein Motiv zur Dichtung mehr zu entnehmen, und es würden allein die zurückgebliebenen Menschen sein, die nach dichterischer Unwirklichkeit verlangten" (II, 221). „Der gute Dichter der Zukunft wird nur Wirkliches darstellen und von allen phantastischen, abergläubischen, halbredlichen, abgeklungenen Gegenständen, an denen frühere Dichter ihre Kunst zeigten, völlig absehen" (III, 65). Man solle es machen wie Raffael und kein Marterbild mehr malen.

Zusehends mildert sich das Urteil, das Nietzsche ehedem über die Kunst gefällt hatte. Am offenkundigsten wird dies aus einzelnen Nachlassstellen.

Bei dem Ursprunge der Kunst hat man nicht „von ästhetischen Zuständen und dergleichen auszugehen; das sind späte Resultate, ebenso wie der Künstler. Sondern der Mensch wie das Tier sucht die Lust und ist darin erfindsam .... Das Schöne und die Kunst geht auf das direkte Erzeugen möglichst vieler und mannigfaltiger Lust zurück .... Der Mensch erfand die Arbeit ohne Mühe, das Spiel, die Bethätigung ohne vernünftigen Zweck. Das Schweifen der Phantasie, das Ersinnen des Unmöglichen, ja des Unsinnigen macht Freude, weil es Thätigkeit ohne Sinn und Zweck ist" (XI, 53). Oder: „Wesen der Kunst: eine schädliche Funktion wird ausgeübt, ohne dass sie Schaden bringt. Angenehmste Paradoxie ... Die Kunst

hat auch die Phantasie-Befriedigung: und es ist diese unschuldiger und harmloser als sonst, weil die Schönheit den Massstab des Masses mitbringt: sodann weil die Musen sagen: »wir lügen‹" (XI, 345). Ähnliche Gedanken gehören dem Jahre 1881 an, in dem Nietzsche zweierlei Ursprünge der Kunst unterscheidet: „erstens, auf eine unschädliche Weise getäuscht zu werden (Taschenspieler, Schauspieler, Erzähler u. s. w....), zweitens, auf eine unschädliche Weise überwältigt werden: Rausch, Musik, Lyrik u. s. w... So werden die Zustände, die am meisten gefürchtet werden und den höchsten Reiz ausüben, erstrebenswert: Täuschung und Überwältigung. So von Seiten der Geniessenden aus betrachtet" (XII, 147).

Dieser wenigstens annäherungsweise objektive Standpunkt lässt erkennen, welche Verschiebungen in der ästhetischen Auffassung Nietzsches stattfanden. Auch der Genius ist davon nicht ausgeschlossen.

„Im sogenannten Genie ist ein physiologischer Widerspruch: es besitzt einmal viele wilde, unordentliche, unwillkürliche Bewegung und sodann wiederum viele höchste Zweckthätigkeit der Bewegung, — dabei ist ihm ein Spiegel zu eigen, der beide Bewegungen nebeneinander und ineinander, aber auch oft genug widereinander zeigt. Infolge dieses Anblicks ist es oft unglücklich, und wenn es ihm am wohlsten wird, im Schaffen, so ist es, weil es vergisst, dass es gerade jetzt mit höchster Zweckthätigkeit etwas Phantastisches und Unvernünftiges thut (das ist alle Kunst) — thun muss" (IV, 236). Man wird die Wertung, die in diesem Aphorismus die Kunst gefunden hat, beachtet haben — noch überraschender ist die Wandlung in jener Stelle, wo Nietzsche die „Affektation der Wissenschaftlich-

keit bei Künstlern" tadelt: „Die Versuchung, welche den Künstler so leicht und so verzeihlicher Weise ergreift, auch einmal über die gerade ihm verbotene Wiese zu gehen und in der Wissenschaft ein Wort mitzusprechen — der Tüchtigste nämlich findet zeitweilig sein Handwerk und seine Werkstätte unausstehlich —, diese Versuchung bringt den Künstler so weit, aller Welt zu zeigen, was sie gar nicht zu sehen braucht, nämlich, dass es in seinem Denkzimmerchen eng und unordentlich aussieht, — warum auch nicht? er wohnt ja nicht darin! — dass die Vorratsspeicher seines Wissens teils leer, teils mit Krimskrams gefüllt sind — warum auch nicht? es steht dies sogar im Grunde dem Künstler-Kinde nicht übel an —, namentlich aber, dass selbst für die leichtesten Handgriffe der wissenschaftlichen Methode, die selbst Anfängern geläufig sind, seine Gelenke zu ungeübt und schwerfällig sind, — und auch dessen braucht er sich wahrlich nicht zu schämen! — Dagegen entfaltet er oftmals keine geringe Kunst darin, alle die Fehler, Unarten und schlechten Gelehrtenhaftigkeiten, wie sie in der wissenschaftlichen Zunft vorkommen, nachzuahmen, im Glauben, dies eben gehörte, wenn nicht zur Sache, so doch zum Schein der Sache; und dies gerade ist das Lustige an solchen Künstlerschriften, dass hier der Künstler, ohne es zu wollen, doch thut, was seines Amtes ist: die wissenschaftlichen und unkünstlerischen Naturen zu parodieren. Eine andere Stellung zur Wissenschaft als die parodische sollte er nämlich nicht haben, soweit er eben der Künstler und nur der Künstler ist" (III, 263).

Man muss gestehen, das Tempo dieser Entwicklung war sehr rasch. Und man hat Grund zu fragen, ob

Nietzsche nicht auch in seiner wissenschaftlichen Phase die Wissenschaft parodiert habe? Diese Worte, die weiter nichts bezwecken, als den Künstler auf Kosten der Wissenschaft zu verherrlichen, beleidigen seine allerjüngste Vergangenheit aufs tiefste. Man hätte Grund über die innere Wahrhaftigkeit dieser Vergangenheit das tiefste Misstrauen zu hegen.

Aber das Stadium des parodierenden Künstlers führt schon weit über den gegenwärtigen Punkt der Entwicklung hinaus. Das Bedürfnis des Erkennens, das Nietzsche von sich rühmte, war nur „die Lehre der Kunst, Lust am Dasein zu haben und das Menschenleben, wie ein Stück Natur, ohne zu heftige Mitbewegung, als Gegenstand gesetzmässiger Entwicklung anzusehen". In dieser Konfiguration überwucherte die Lust am Dasein bald die übrigen Elemente um ein Beträchtliches. Es ist schon erwähnt worden, dass die Wirklichkeit an sich als unbrauchbar für ästhetische Produktionen gefunden wurde. Wenn Nietzsche auch über die „dichterische Unwirklichkeit" spottet, deren Kinder „hohläugig und allzuzartknochigt" seien — so ist es ihm beileibe nicht um Wirklichkeit überhaupt zu thun, sondern um „gewählte" Wirklichkeit. Ganz gemäss der Bemerkung (XI, 25), dass, wer hinwegthut, ein Künstler sei, wer hinzuthut, ein Verleumder. Die künstlerische Redlichkeit, die Nietzsche fordert, hat auch nichts zu thun mit dem gewöhnlichen Realismus: sie sei wesentlich Redlichkeit der Künstler gegen ihre Kräfte: „sie wollen sich selber nicht belügen, noch berauschen, — keinen Effekt auf sich machen, sondern das Erlebnis (den wirklichen Effekt) nachahmen" (XI, 347).

Dies betrifft die Vorstellungswelt. Was aber die Ge-

fühlsseite anlangt, so erfuhr auch sie keine Schwächung. Es ist kaum festzustellen, wie weit jene Gedanken zurückreichen, die der Schönheitsformel Stendhals so verwandt waren. Ihre Wurzeln reichen bis hinter die Zeit der „Morgenröte" zurück. „Welches ist der Zustand, in welchem jemand ein Ding schön nennt? Vielleicht der, wo er an das erinnert wird, was ihn glücklich zu machen pflegt!" (XI, 368.) Ist das Eigenwuchs oder nur eine Umschreibung der promesse de bonheur? Ersteres ist immerhin wahrscheinlich, wenn man auf Bemerkungen stösst, wie folgende: „Ästhetische Urteile sind Überreste unserer Urteile über glücklich und unglücklich, zum Beispiel in einer Landschaft der Reichtum an Farben, an Geniessbarem, an Ruhe, an festen Linien, — es sind alles die Abzeichen und Symbole eines Menschen, der uns einst als der Glückliche galt" (XII, 147). Damit ist organisch verbunden, dass Nietzsche unter Schönheit in der Kunst immer die Nachbildung des Glücklichen versteht, je nachdem eine Zeit, ein Volk, ein grosses, in sich gesetzgeberisches Individuum sich den Glücklichen vorstellt.

Das Glück der Schönheit, das für Nietzsche aus der Kunst quillt, steigert sich fortwährend. Den Künstlern will er ablernen, wodurch die Dinge schön, anziehend, begehrenswert gemacht werden können. Neujahr 1882 nimmt er sich das Versprechen ab: „Ich will immer mehr lernen, das Notwendige an den Dingen als das Schöne zu sehen: — so werde ich einer von denen sein, welche die Dinge schön machen" (V, 209).

Gleichsam zur Bekräftigung dieses Versprechens begann er im selben Jahr den „Zarathustra".

Dies war der Weg den Nietzsche beschritt, um

wieder zum Glauben an sich zu gelangen. „Wenige Menschen überhaupt haben diesen Glauben, meint er; — und von diesen wenigen bekommen ihn die Einen mit, als eine nützliche Blindheit oder teilweise Verfinsterung ihres Geistes — (was würden sie erblicken, wenn sie sich selber auf den Grund sehen könnten!), die anderen müssen ihn sich erst erwerben: Alles, was sie Gutes, Tüchtiges, Grosses thun, ist zunächst ein Argument gegen den Skeptiker, der in ihnen haust: es gilt, diesen zu überzeugen oder zu überreden, und dazu bedarf es beinahe des Genies. Es sind die grossen Selbstungenügsamen" (V, 216).

Der bedeutende Mensch ist ein Phantom in den Köpfen seiner Umgebung, gleichviel, ob er an sich glaubt oder nicht. Je mehr er an sich glaubt, ein desto grösseres Phantom kann er werden. Dazu giebt es einen Grad des Glaubens an sich selbst, von dem an man unweigerlich für sich selbst ein Phantom ist. Das Bitterste dabei ist, dass es nicht zum Besten der Mitmenschen, sondern zum eignen Besten aufrecht erhalten werden muss.

Nietzsche ahnte wohl, welche Gefahr ihm bevorstand. Aber es war sein Schicksal. In seinen Büchern, diesen gelebten Büchern, hat er es sich selbst geschrieben.

7. Realismus und Naturalismus. Romantik und klassische Kunst.

Man hat Nietzsche vorgeworfen, dass er zum Aufschwung der modernen Litteratur keine Beziehung gehabt hätte. Es giebt freilich keinen grösseren Widerspruch, als das bacchantische Schaffen des dionysischen Künstlers und die Kopistenarbeit eines Naturalisten. Wie unendlich überlegen Nietzsche im Grunde dem naturalistischen Prinzip war, lehren vielfach zerstreute Bemerkungen, in denen er schon in den siebziger Jahren ein Urteil voraussprach, gegen das die Lebensabschreiber in den neunziger Jahren frech sündigten. Nicht zurück war Nietzsche in der modernen Litteraturströmung, im Gegenteil, er war ihr weit voraus. So sehr er den Wirklichkeitssinn für das Leben verherrlichte, so war er doch weit entfernt, die blosse Wirklichkeit für das Kunstschaffen anzuerkennen.

Er spottet über die glatten Realisten, jene nüchternen Menschen, die sich gegen Leidenschaft und Phantasterei gewappnet fühlen, gern einen Stolz aus ihrer Leere machen und sich einbilden, dass vor ihnen die Wirklichkeit entschleiert stände. Was ist denn für einen verliebten Künstler „Wirklichkeit"? — „Immer noch tragt ihr die Schätzungen der Dinge mit euch herum,

welche in den Leidenschaften und Verliebtheiten früherer Jahrhunderte ihren Ursprung haben! Immer noch ist eurer Nüchternheit eine geheime und unvertilgbare Trunkenheit einverleibt! Eure Liebe zur »Wirklichkeit« zum Beispiel — oh, das ist eine alte, uralte »Liebe«! In jeder Empfindung, in jedem Sinneseindruck ist ein Stück dieser alten Liebe: und ebenso hat irgend eine Phantasterei, ein Vorurteil, eine Unvernunft, eine Unwissenheit, eine Furcht und was sonst noch alles! daran gearbeitet und gewebt. . . . Es giebt für uns keine »Wirklichkeit« — und auch für euch nicht, ihr Nüchternen —, wir sind einander lange nicht so fremd, als ihr meint, und vielleicht ist unser guter Wille, über die Trunkenheit hinauszukommen, ebenso achtbar, als euer Glaube, der Trunkenheit überhaupt unfähig zu sein" (V, 93).

Dies ist ebensosehr im ästhetischen als im erkenntnistheoretischen Sinn gemeint. Besonders sind ihm die „ästhetischen Winkelbekenntnisse des Pariser »naturalisme«" verhasst, der „von der Natur nur den Teil hervorzieht und entblösst, der Ekel zugleich und Erstaunen macht — man heisst diesen Teil heute gern la vérité vraie" (V, 281). Die Formel der tranche saignante war damals noch nicht erfunden, aber Nietzsche hätte sich mit demselben Abscheu von ihr weggewendet. „Den Gärten der heutigen Poesie merkt man an", meint er, „dass die grossstädtischen Kloaken zu nahe dabei sind: mitten in den Blütengeruch mischt sich etwas, das Ekel und Fäulnis verrät. — Mit Schmerz frage ich: habt ihr es so nötig, ihr Dichter, den Witz und den Schmutz immer zu Gevatter zu bitten, wenn irgend eine unschuldige und schöne Empfindung von euch getauft werden soll? Müsst ihr durchaus eurer edlen

Göttin eine Fratzen- und Teufelskappe aufsetzen? Woher aber diese Not? Dieses Müssen? — Eben daher, dass ihr der Kloake zu nahe wohnt" (III, 61). Dass es auf die Auswahl der Wirklichkeit ankommt und dass diese nicht unbedingt ist, lehrt Nietzsche in einem Vers, den er auf den realistischen Maler gemacht hat:

„Treu die Natur und ganz!" — Wie fängt er's an?
Dann wäre je Natur im Bilde abgethan?
Unendlich ist das kleinste Stück der Welt! —
Er malt zuletzt davon, was ihm gefällt.
Und was gefällt ihm? Was er malen kann!" (V, 28).

Dass Dichter keine Lehrer mehr sind, das beklagt er immer wieder. Der Ruhm der jetzigen liegt ihm im „Abschirren, Kettenlösen, Zertrümmern". — „Die älteren Griechen verlangten vom Dichter, er solle der Lehrer der Erwachsenen sein: aber wie müsste sich jetzt ein Dichter schämen, wenn man dies von ihm verlangte — er, der selber kein guter Lerner war und daher selber kein gutes Gedicht, kein schönes Gebilde wurde, sondern im günstigen Falle gleichsam der scheue anziehende Trümmerhaufen eines Tempels, aber zugleich eine Höhle der Begierden, mit Blumen, Stechpflanzen, Giftkräutern ruinenhaft überwachsen, von Schlangen, Gewürm, Spinnen und Vögeln bewohnt und besucht, — ein Gegenstand zum trauernden Nachsinnen darüber, warum jetzt das Edelste und Köstlichste sogleich als Ruine, ohne die Vergangenheit und Zukunft des Vollkommenseins emporwachsen muss?" (III, 93).

Es ist nicht zu verwundern, dass bei eingehender Beschäftigung mit Fragen der Moral, auch diese in die Ästhetik hineinklingen. Dies in einer doppelten

Weise, erstlich in Hinsicht auf die künstlerische Thätigkeit vor dem Richterstuhl des Wahrheitsfanatismus, dann in Hinsicht auf die moralische Wirkung der Kunstwerke. Von „Moral" will Nietzsche in diesem Falle nichts wissen, in jenem aber sucht er, wie in einem Nachklang von Kunsthass, dem Dichter am Zeug zu flicken. „Es führt zu wesentlichen Entdeckungen, wenn man den Künstler einmal als Betrüger fasst." — „Wir verstehen uns darauf, viele Lügen zu sagen" — so sangen einstmals die Musen, als sie sich vor Hesiod offenbarten. Dass der Standpunkt, Musen als Lügnerinnen zu beurteilen, ganz und gar nicht auf ästhetischem Gebiet liegt, dürfte einleuchten. Ein Versuch, dieses von inkompetenter Stelle gefällte Urteil zu begründen, liegt in der Mahnung vor, die Idealisierung der Dinge nicht zu übertreiben, sonst möchte sich eines schönen Tages das Ideal als Lüge entpuppen. Aber auch darin drängt sich die moralistische Bewertung in unangenehmer und ungiltiger Weise vor, ebenso wie in der Parallele, die Nietzsche einmal zwischen Dichter und Lügner zieht: „Der Dichter sieht in dem Lügner seinen Milchbruder, dem er die Milch weggetrunken hat; so ist jener elend geblieben und hat es nicht einmal bis zum guten Gewissen gebracht" (V, 195).

Was nun die Wirkung der Kunstwerke anlangt, so bot sich als Beispiel dafür die Tragödie von selbst dar. Auch hier dokumentiert sich, dass die mittlere Periode Nietzsches durchaus nicht einheitlich war. So decken sich Gedanken über die Tragödie, die etwa dem Jahre 1878 angehören, durchaus nicht mit solchen von 1880.

Aristoteles freilich war schon dort überwunden;

er missverstand sie, als er das Loskommen von Schreck und Mitleid in ihr pries, als eine Reinigung von einem gefährlichen Affekt durch eine vehemente Entladung. Für Nietzsche nimmt dagegen die Kunst des Tragischen ihren Ausgangspunkt aus der Erweckung einer Lust am Schmerz, an der Emotion überhaupt. „Nun ist aber gerade der Künstler geneigt, umzudeuten und zurechtzulegen und die Ursachen des Übels zu verschleiern und zu verhehlen. Je mehr aber diese Kunst der Narkose abnimmt, desto schlimmer steht es um den Tragödiendichter. Denn zur Tragödie findet sich immer weniger Stoff, weil das Reich des unerbittlichen, unbezwinglichen Schicksals immer enger wird" (II, 115).

Offenbar, daraus redet die „wissenschaftliche" Phase. Aber es dauert gar nicht lange, dann ist gerade die Tragödie die höchste Kunst im Jasagen zum Leben. Gerade das Böse und die Übel nicht aussterben zu lassen, wird zum Interesse des Dramatikers, der ja im allgemeinen auch ein böser Mensch zu sein pflegt. „Gerade die Dichter, deren Natur nicht die gerechteste und weiseste ist, besitzen dafür die Lust am Wirklichen, Wirkenden jeder Art und wollen selbst das Böse nicht völlig verneinen" (III, 117). „Nicht die Schuld und deren schlimmer Ausgang liegt den Meistern der Schaubühne am Herzen, dem Shakespeare so wenig, wie dem Sophokles; so leicht es wäre, sie zum Hebel des Dramas zu machen ..... ebensowenig will der Tragödiendichter mit seinen Bildern des Lebens gegen das Leben einnehmen! Er ruft vielmehr: „Es ist der Reiz allen Reizes, dieses aufregende, wechselnde, gefährliche, düstere und oft sonnendurchglühte Dasein! Es ist ein Aben-

teuer, zu leben, — nehmt diese oder jene Partei darin, immer wird es diesen Charakter behalten!" (IV, 226). Denn „wir Ästhetiker höchsten Ranges" — so meint Nietzsche — „möchten auch die Verbrechen und die Qualen der Seele und die Irrtümer nicht missen, — und eine Gesellschaft von Weisen würde sich wahrscheinlich eine böse Welt hinzu erschaffen" (XII, 160). Aber nicht nur mit der Moral, sondern auch mit der Religion wird die Kunst verquickt. Doch führt der Gedanke, dass der Künstler ein tief unreligiöses Wesen sei, in Bahnen, die zum geringsten Teil ästhetischer Natur sind.

In jeder Epoche, ja in jeder Phase griff Nietzsche wieder zu alten Problemstellungen zurück. Die Fragen blieben in seinem ganzen Leben dieselben, nur die Antworten wechselten. Man würde sehr irren, wenn man meinte, Nietzsche hätte in seiner mittleren Periode das dionysische Problem vergessen. Er sucht es vielmehr vergessen zu machen. Lange Jahre hindurch ist weder von Dionysos noch von Apollo die Rede; aber unter der Schwelle des Bewusstseins lenken die beiden alten Götter den ganzen Entwicklungsprozess; nur um andere Namen handelt es sich, nämlich um die romantische und um die klassische Kunst.

Man weiss, dass die ganze mittlere Epoche als eine durchweg „apollinische" zu charakterisieren ist. Soweit der mittlere Nietzsche die Kunst anerkennt, verherrlicht er den klassischen Stil, betet er griechische und vornehme Formen an, kniet er vor dem abgewogenen Mass der Antike. Nietzsches Stellung zum Realismus liess diese Apotheose klassischer Kultur

schon deutlich erkennen; wie er sich gewandelt hat, tritt hier am kräftigsten heraus.

Wenn Kranke nach der Kunst als nach einem Mittel der Berauschung greifen, so verderben sie nur die Kunst und verschlimmern ihre Krankheit. Diese Krankheit heisst: Romantik. Zwei Künstlerzwecke giebt es für Nietzsche:

1. sich damit seines Wesens zu freuen,

2. mit ihrer Hilfe sich zeitweise über sein Wesen zu steigern.

Die Kunst der grossen Ruhe, das ist die klassische Kunst, die Kunst überhaupt — die ruhesüchtige, aufgeregte Kunst, die Romantik, ist nur eine Abart von ihr. Die klassisch gesinnten Geister schossen aus der Stärke ihrer Zeit heraus, die romantisch gesinnten aus deren Schwäche. In derselben Weise ist auch die Vision der Zukunft, mit der sie sich tragen, verschieden. Die Romantiker sind die extremen Naturen, die stets die Aufmerksamkeit erregen; aber „es ist auch eine viel geringere Kultur nötig, um sich von ihnen fesseln zu lassen". Es sind die aufgeregten Pathetiker. Ihre Kunst ist es, die sich an die „gierigen, unersättlichen, ungebändigten, verekelten, zerquälten" Menschen der Gegenwart wendet. „Das klassische Zeitalter ist dagegen das, wo ein wohliges Gefühl von Kraft die Norm ist: es fehlt immer das, was die tiefsten Erschütterungen hervorbringt: denn Erregung gehört in die Periode des Verfalls" (XI, 348). „Was begehren sie eigentlich von der Kunst? Sie soll ihnen für Stunden und Augenblicke das Unbehagen, die Langeweile, das halbschlechte Gewissen verscheuchen und womöglich den Fehler ihres Lebens und Charakters als Fehler des Weltenschicksals ins Grosse umdeuten —

sehr verschieden von den Griechen, welche in ihrer Kunst das Aus- und Überströmen ihres eigenen Wohl- und Gesundseins empfanden und es liebten, ihre Vollkommenheit noch einmal ausser sich zu sehen: — sie führte der Selbstgenuss zur Kunst, diese unsere Zeitgenossen — der Selbstverdruss" (III, 88). Sie waren „Willensbändiger, Tierverwandler, Menschenschöpfer, und überhaupt Bildner, Um- und Fortbildner des Lebens", die deshalb an reinlicheren Stoffen, würdigeren Menschen, zarteren Verknüpfungen und Lösungen ihre Freude hatten; jene aber sind in Leidenschaften, Krämpfe und Verzückungen verstrickt.

„Eine Kunst wie sie aus Homer, Sophokles, Theokrit, Calderon, Racine, Goethe ausströmt, als Überschuss einer weisen und harmonischen Lebensführung — das ist das Rechte, nach dem wir endlich greifen lernen, wenn wir selber weiser und harmonischer geworden sind: nicht jene barbarische, wenn gleich noch so entzückende Aussprudelung hitziger und bunter Dinge aus einer ungebändigten chaotischen Seele, welche wir früher als Jünglinge unter Kunst verstanden" (II, 94).

Suche niemand in diesem Zeitalter klassische Schönheit. „Wenn unsere Bildhauer, Maler und Musiker den Sinn der Zeit treffen wollen, so müssen sie die Schönheit gedunsen, riesenhaft, und nervös bilden: so wie die Griechen, im Banne ihrer »Moral des Masses«, die Schönheit als Apollo von Belvedere sehen und bildeten" (IV, 161). Um den Eindruck des Reichtums hervorzubringen, benützen die neueren Künstler die Masslosigkeit als Kunstmittel. Aber von der plötzlich hinreissenden Schönheit, die so stürmische und berauschende Angriffe macht, will Nietzsche nichts wissen,

er verehrt jene „langsam einsickernde, welche man fast unbemerkt mit sich fortträgt und die einem im Traum einmal wieder begegnet, endlich aber, nachdem sie lange mit Bescheidenheit an unserem Herzen gelegen, von uns ganz Besitz nimmt, unser Auge mit Thränen, unser Herz mit Sehnsucht füllt“ (II, 160). Und die edelsten Dinge sind stiller und scheuer Natur: „Von zwei ganz hohen Dingen, Mass und Mitte redet man am besten nie. Einige wenige kennen ihre Kräfte und Anzeichen, aus den Mysterienpfaden innerer Erlebnisse und Umkehrungen: sie verehren in ihnen etwas Göttliches und scheuen das laute Wort“ (III, 129). Nietzsche bewundert die grosse ruhig-schöne Natur, die ein klassisch Gesinnter durch und durch für gewöhnlich darstellt, und schätzt sie weit höher ein als die wildschöne Natur, die ein solcher Mensch im Zustand der Leidenschaft, im edelsten Sturm und Drang darstellen mag.

Der Revolution der Romantik gegen die klassische Kunst hat Nietzsche eine eingehende Untersuchung gewidmet, die nach ihren Kernstellen wenigstens hier eingeschaltet werden muss. „Voltaire war der letzte der grossen Dramatiker, welcher seine vielgestaltige, auch den grössten tragischen Gewitterstürmen gewachsene Seele durch griechisches Mass bändigte — ... er war der letzte grosse Schriftsteller, der in der Behandlung der Prosarede griechisches Ohr, griechische Künstler-Gewissenhaftigkeit, griechische Schlichtheit und Anmut hatte .... Seitdem ist der moderne Geist mit seiner Unruhe, seinem Hass gegen Mass und Schranke, auf allen Gebieten zur Herrschaft gekommen, zuerst entzügelt durch das Fieber der Revolution und dann wieder sich Zügel anlegend, wenn ihn Angst

und Grauen vor sich selber anwandelte, aber die Zügel der starren Logik, nicht mehr die des künstlerischen Masses". Dass wir durch diese Entfesselung in den Genuss „alles an verborgenen Stellen aufgewachsenen, Urwüchsigen, Wildblühenden, Wunderlich-Schönen und Riesenhaft-Unregelmässigen" gesetzt werden, entschädigt uns nicht für den Verlust an klassischer Kultur. Mit den „barbarischen Avantagen", die auch Goethe gegen Schiller geltend gemacht hat, haben wir nichts gewonnen. Und das Publikum, das verlernt hat, „in der Bändigung der darstellenden Kraft, in der organisierenden Bewältigung aller Kunstmittel die eigentliche künstlerische That zu sehen, muss immer mehr die Kraft um der Kraft willen, den Gedanken um des Gedankens willen, die Inspiration um der Inspiration willen schätzen". — „So bewegt sich die Kunst ihrer Auflösung entgegen und streift dabei alle Phasen ihrer Anfänge, ihrer Kindheit, ihrer Unvollkommenheit, ihrer einstmaligen Wagnisse und Ausschreitungen." Auch Goethes gereifte künstlerische Einsicht aus der zweiten Hälfte seines Lebens bezeugt das (II, 204).

Welches Ziel stellt dagegen Nietzsche auf? „Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers ist die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Hohen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden." Aber — „der Darstellung des höchsten Menschen, dass heisst des einfachsten und zugleich vollsten, war bis jetzt kein Künstler gewachsen; vielleicht aber haben die Griechen, im Ideal der Athene am weitesten von allen bisherigen Menschen den Blick geworfen" (III, 97).

An Goethe denkt Nietzsche, wenn er so das Ziel einer klassischen Kultur beschreibt, an den Grossen

von Weimar, der noch gar nicht gewirkt habe und dessen Zeit erst kommen werde. Gerade seine Umwandlung zur klassischen Kunst wiegt so viel, weil er die Romantik am gründlichsten auskostete. Er empfand das tiefste Verlangen, die Tradition der Kunst wieder zu gewinnen. „Nicht Individuen, sondern mehr oder weniger idealische Masken, keine Wirklichkeit, sondern eine allegorische Allgemeinheit; Zeitcharaktere Lokalfarben zum fast Unsichtbaren abgedämpft und mythisch gemacht; das gegenwärtige Empfinden und die Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft auf die einfachsten Formen zusammengedrängt, ihrer reizenden spannenden, pathologischen Eigenschaften entkleidet, in jedem anderen als dem artistischen Sinne wirkungslos gemacht; keine neuen Stoffe und Charaktere, sondern die alten, längst gewohnten in immer fortwährender Neubeseelung und Umbildung: das ist die Kunst, so wie sie Goethe später verstand, so wie sie die Griechen, ja auch die Franzosen übten“ (II, 205).

„Goethische Geistigkeit im Wohl-Sein und Wohl-Wollen“ — das ist klassische Kultur. Darum gehört Goethe in eine höhere Gattung von Litteraturen, als „National-Litteraturen“ sind. Goethe ist in der Geschichte der Deutschen ein Zwischenfall ohne Folgen. Und was sind überhaupt Klassiker? Nicht „Anpflanzer von intellektuellen und litterarischen Tugenden, sondern Vollender und höchste Lichtspitzen derselben, welche über den Völkern stehen bleiben, wenn diese selber zu Grunde gehen: denn sie sind leichter, freier, reiner als sie“ (III, 266). Ähnliche mächtige Naturen wie Goethe hatte höchstens die Renaissance aufzuweisen, die eine ganze Fülle künstlerischer Charaktere hervorbrachte, die mit der Glut der Abneigung

gegen Schein und blossen Effekt ein klassisches Ideal vereinigten; sie forderten Vollkommenheit in ihren Werken und nichts als Vollkommenheit mit höchster sittlicher Reinheit von sich. „Das Kennzeichen vollkommener Menschen aber ist, dass sie immer um des Guten willen handeln und immer dabei das Schöne erreichen, ohne daran zu denken" (III, 165).

Als Autor hat Nietzsche viel über den Stil nachgedacht; über den „klassischen Stil" äussert er lauter vortreffliche Gedanken. Als bester Stil erscheint ihm jene Ausdrucksweise für die wünschenswerteste Stimmung des Menschen, deren Mitteilung und Übertragung am meisten zu wünschen ist: „für die Stimmung des von Herzensgrund bewegten, geistig freudigen, hellen und aufrichtigen Menschen, der die Leidenschaften überwunden hat" (III, 250). Prosa ist umsoviel schwerer als Poesie, um wieviel die Darstellung der nackten Schönheit für den Bildhauer schwerer ist, als der der bekleideten Schönheit. Dies Wort eines Italieners ist Nietzsche aus der Seele gesprochen. Immer ist es Einfachheit und Schlichtheit, die er von sich fordert, er geht mit der Sprache so sorgfältig um, wie ein Goldschmied mit edlen Steinen, unermüdlich feilt und bessert er, was er aus ihr gebildet. Für die Krankheiten, denen ein Stil anheimfallen kann, hat er ein feines Auge. „Ein Künstler, der sein hochgeschwollenes Gefühl nicht im Werke entladen und sich so erleichtern, sondern vielmehr gerade das Gefühl der Schwellung mitteilen will, ist schwülstig, und sein Stil ist der aufgeblasene Stil" (IV, 262). „Der überladene Stil in der Kunst ist die Folge einer Verarmung der organisierenden Kraft bei verschwenderischem Vorhandensein von Mitteln und Absichten" (III, 66).

„Der grosse Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davon trägt" (III, 253). Der Hauptgrund der Stilverderbnis ist aber: „Mehr Empfindung für eine Sache zeigen wollen, als man wirklich hat, verdirbt den Stil, in der Sprache und in allen Künsten. Vielmehr hat alle grosse Kunst die umgekehrte Neigung: sie liebt es, gleich jedem sittlich bedeutenden Menschen, das Gefühl auf seinem Wege anzuhalten und nicht ganz ans Ende laufen zu lassen" (III, 269). Zu einem nicht unwesentlichen Teil beruht endlich der Stil auf Konvention, als auf vereinbarten Gesetzen. Jegliche Mitteilungsmöglichkeit gründet sich auf Konvention, auf die Kunstmittel der Übertragung. Diese werden von der modernen Originalitätswut, vom Ichwahn, vom Individualitätskultus vernachlässigt, darum hat die Gegenwart keinen Stil.

Nicht nur der Kunst des Schreibens, sondern auch der des Redens wünschte Nietzsche Stil zu verleihen. So verlangten die Griechen selbst von der Leidenschaft auf der Bühne, dass sie gut rede. Gerade in der schwersten Lage soll der tragische Held noch Worte, Gründe, beredte Gebärden und im Ganzen eine helle Geistigkeit finden. „Aristoteles in Ehren und höchsten Ehren! aber er traf sicherlich nicht den Nagel, geschweige den Kopf des Nagels, als er vom letzten Zweck der griechischen Tragödie sprach! Man sehe sich doch die griechischen Dichter der Tragödie darauf hin an, was am meisten ihren Fleiss, ihre Erfindsamkeit, ihren Wetteifer erregt hat, — gewiss nicht die Absicht auf Überwältigung der Zuschauer durch Affekte! Der Athener ging ins Theater, um schöne Reden zu hören!" — (III, 110). So wollten auch die Franzosen von der Tragödie Anlässe zum Reden haben, die

Italiener wollen in ihr von ihren wirklichen Passionen ausruhen, nur die Deutschen wollen sich von ihr in eine Art Passion hineinträumen und hineinversetzen lassen!

Viel erfreuliche Dinge giebt diese „klassicistische„ Phase zu hören, aber auch sie war nur ein „Übergang". Theoretisch bleiben diese Kunstanschauungen wohl bis zum „Zarathustra" in Geltung, aber sie lagen nur wie ein milder verklärender Abendschein auf den praktischen Maximen, zu denen Nietzsche bald darauf gelangte und die nach der Geburt des Zarathustrabuches in ästhetischen Prinzipien eine Gestalt gewinnen sollten, in der man vergebens mehr nach dem Ausdruck eines klassischen Kulturideals sucht.

8. Die Kunst des Lebens, der Feste und der Zukunft.

Auch die praktische Ästhetik, in welche Nietzsche jetzt eintritt, weist mit ihren Wurzeln weit in die wissenschaftliche Phase zurück, deren letztes Resultat sie ist. Es muss hier nochmals dem Einwand begegnet werden, dass die Strecken der Entwicklung haarscharf abgegrenzt werden könnten. Das ist bei einem so unsystematischen Schriftsteller, als es Nietzsche war, ganz unmöglich. Wenn daher Aphorismen, die zum Beleg angeführt werden, um Jahre auseinander liegen, so ist das kein Beweis gegen ihre innere Zusammengehörigkeit, wenn nur der grosse historische Zug, in den sie gehören, gewahrt bleibt. Daran ändern auch die schlimmsten Ideensprünge und Widersprüche nichts, die wie alte Gehirnfossilien und dionysische Petrefakte im Neuland der Lebenskunst sitzen. Man hat es in den apollinischen Büchern Nietzsches mit einem Diamantenclaim zu thun, bei dem die kostbarsten Edelsteine in den entlegensten Distrikten gesammelt werden müssen, bis sie zu der Kette von Brillanten vereinigt werden können, über deren geschliffene Facetten ein und derselbe diamantene Gedanke in tausend Lichtern hüpft und sprüht. Das Material, das Nietzsche in seinen Selbstanalysen niedergelegt hat, ist häufig ge-

brauchsfertig und würde durch eine Umschmelzung nur die prachtvolle Prägung verlieren, die Nietzsche schon dem einzelnen „Fragment" verliehen hat. Man leistet ihm einen grösseren Dienst, wenn man seine aphoristischen Bekenntnisse selber Ring an Ring schmiedet, um so die Kette seiner typischen Entwicklung herzustellen, als wenn man sie umwertet, zerreisst, zerstückelt oder überhaupt in eine andere Form bringt. Diese Fragmente wollen mit der Ehrfurcht behandelt werden, die der Liebhaber des Altertums etwa der Scherbe einer korinthischen Vase oder dem Bruchstück eines pergamenischen Reliefs entgegenbringt. Keinem Atom, keinem Stäubchen daran Unrecht thun, das ist die Pflicht des guten Restaurators.

Es ist etwas Fabelhaftes, ja Ungeheures um diese ganz eigenartige Entwicklung. Über alle Hürden springt dieser Nietzsche, erst reisst er einen ganzen Palast der Kunst ein, dass seine Grundvesten schüttern und bersten, dann sammelt er die besten Stücke aus den Trümmern, um dem neuen Heros, dem wissenschaftlichen Menschen, einen stillen kühlen Tempel von mathematischer Schönheit zu errichten; aber der Ungeduldige, der alles aus dem Boden stampfen will, erlahmt am Werk der Wissenschaft, er fühlt die Not, die über ihm hängt — und er schmiedet sich, wohl mit schwerem Herzen zunächst, eine Tugend daraus, er kehrt zur alten Geliebten, der Kunst, zurück. Aber er weist ihr eine neue Stellung an, verkettet sie mit dem Leben und verleiht ihr einen Zweck, den er aus dem vorhergehenden Stadium übernommen hatte.

Ohne dass Nietzsche es sich klar gemacht hätte, unterscheidet er schon von 1876 an eine Kunst des Schaffens und eine Kunst des Lebens, letztere als die

höhere, vornehmere und zukünftigere. Die produktive Kunst projiziert den Kunstgedanken nach aussen, umsomehr, je mehr Wirkung sie erzielen will. Die Lebenskunst projiziert den Kunstgedanken auf den eigenen Menschen, sie verkörpert ihn selbst. Darin liegt der Weg Nietzsches von der Kunst als Abbild der Phänomenalität bis zum Genuss an der künstlerisch aufgefassten Phänomenalität und zur künstlerischen Selbstspiegelung.

Was Nietzsche über die Kunst der auserlesenen und ausgewählten Wirklichkeit dachte, brauchte nur weiter modifiziert zu werden, um von der Kunst die Führung zu einer schöneren Zukunft zu fordern.

„Soviel noch überschüssige dichterische Kraft unter den jetzigen Menschen vorhanden ist, welche bei der Gestaltung des Lebens nicht verbraucht wird, soviel sollte, ohne jeden Abzug, einem Ziele sich weihen, nicht etwa der Abmalung des Gegenwärtigen, der Wiederbeseelung und Verdichtung der Vergangenheit, sondern dem Wegweisen für die Zukunft: — und dies nicht in dem Verstande, als ob der Dichter gleich einem phantastischen Nationalökonomen günstigere Volks- und Gesellschaftszustände und deren Ermöglichung im Bilde vorweg nehmen sollte. Vielmehr wird er, wie früher die Künstler an den Götterbildern fortdichteten, so an dem schönen Menschenbilde fortdichten und jene Fälle auswittern, wo mitten in unserer modernen Welt und Wirklichkeit, wo ohne jede künstliche Abwehr und Entziehung von derselben, die schöne grosse Seele noch möglich ist, dort wo sie sich auch jetzt noch in harmonische, ebenmässige Zustände einzuverleiben vermag, durch sie Sichtbarkeit, Dauer und Vorbildlichkeit bekommt und also, durch

Erregung von Nachahmung und Neid, die Zukunft schaffen hilft. Dichtungen solcher Dichter würden dadurch sich auszeichnen, dass sie gegen die Luft und Glut der Leidenschaften abgeschlossen und verwahrt erscheinen: .... Kraft, Güte, Milde, Reinheit und ungewolltes, eingeborenes Mass in den Personen und deren Handlungen: ein geebneter Boden, welcher dem Fusse Ruhe und Lust giebt: ein leuchtender Himmel, auf Gesichtern und Vorgängen sich abspiegelnd: das Wissen und die Kunst zu neuer Einheit zusammengeflossen. Der Geist ohne Anmassung und Eifersucht mit seiner Schwester, der Seele, zusammenwohnend und aus dem Gegensätzlichen die Grazie des Ernstes, nicht die Ungeduld des Zwiespalts herauslockend: — dies alles wäre das Umschliessende, Allgemeine, Goldgrundhafte, auf dem jetzt erst die zarten Unterschiede der verkörperten Ideale, das eigentliche Gemälde — das der immer wachsenden menschlichen Hoheit — machen würden. — Von Goethe aus führt mancher Weg in diese Dichtung der Zukunft: aber es bedarf guter Pfadfinder und vor allem einer viel grösseren Macht, als die jetzigen Dichter, das heisst die unbedenklichen Darsteller des Halbtieres und der mit Kraft und Natur verwechselten Unreife und Unmässigkeit, besitzen" (III, 56).

„Oh, wollten doch die Dichter wieder werden, was sie einstmals gewesen sein sollen: — Seher, die uns etwas von dem Möglichen erzählen! Jetzt, da ihnen das Wirkliche und das Vergangene immer mehr aus den Händen genommen wird und werden muss, — denn die Zeit der harmlosen Falschmünzerei ist zu Ende! Wollten sie uns von den zukünftigen Tugenden etwas voraus empfinden lassen! Oder von

Tugenden, die nie auf Erden sein werden, obschon die irgendwo in der Welt sein könnten, — von purpurglühenden Sternbildern und ganzen Milchstrassen des Schönen! Wo seid ihr, ihr Astronomen des Ideals?" (IV, 359).

In diesen verlangenden Ruf klingt das Kunstkapitel der „Morgenröte" aus. Aber schon ist Nietzsche von Misstrauen gegen die „Kunst der Kunstwerke" erfasst; ein neues höheres Ideal steigt vor ihm auf.

„Die Kunst soll vor allem und zuerst das Leben verschönern, also uns selber den anderen erträglich, womöglich angenehm machen: mit dieser Aufgabe vor Augen mässigt sie und hält uns im Zaume, schafft Formen des Umgangs, bindet die Unerzogenen an Gesetze des Anstands, der Reinlichkeit, der Höflichkeit, des Redens und Schweigens zur rechten Zeit. Sodann soll die Kunst alles Hässliche verbergen oder umdeuten, jenes Peinliche, Schreckliche, Ekelhafte, welches trotz allem Bemühen immer wieder, gemäss der Herkunft der menschlichen Natur, herausbrechen wird: sie soll so namentlich in Hinsicht auf die Leidenschaften und seelischen Schmerzen und Ängste verfahren und im unvermeidlich oder unüberwindlich Hässlichen das Bedeutende durchschimmern lassen. Nach dieser grossen, ja übergrossen Aufgabe der Kunst ist die sogenannte eigentliche Kunst, die der Kunstwerke, nur ein Anhängsel. Ein Mensch, der einen Überschuss von solchen verschönernden, verbergenden und umdeutenden Kräften in sich fühlt, wird sich zuletzt noch in Kunstwerken dieses Überschusses zu entladen suchen: ebenso, unter besonderen Umständen, ein ganzes Volk. — Aber gewöhnlich fängt man jetzt die Kunst am Ende an, hängt sich

an ihren Schweif und meint, die Kunst der Kunstwerke sei das Eigentliche, von ihr aus solle das Leben verbessert und umgewandelt werden — wir Thoren! Wenn wir die Mahlzeit beim Nachtisch beginnen und Süssigkeiten über Süssigkeiten kosten, was Wunders, wenn wir uns den Magen und selbst den Appetit für die gute, kräftige, nährende Mahlzeit, zu der uns die Kunst einladet, verderben!" (III, 95).

Damit ist der Angriff gegen den Werke produzierenden Künstler eingeleitet. Es kommt nicht darauf an, Werke zu schaffen, sich selbst soll der Künstler zum Kunstwerk schaffen. Die Kunstwerke sind die Sägespäne, die von den Hobelbänken des Lebens abfallen, auf denen die Menschen geschnitzt werden. Der Mensch hinter dem Kunstwerk ist viel wertvoller als sein Werk. Es sind Goethesche Gedanken, dass das Leben eine Kunst, der Mensch ein Kunstwerk sei. Das Leben ist die Voraussetzung der Kunst, der Ursprung der Dichtung. Die grosse Form im Wesen ist die Bedingung der grossen Form im Kunstwerk. Damit ein Kunstwerk bedeutend sei, muss erst das Leben des Künstlers bedeutend sein. „Eine bedeutende Schrift ist wie eine bedeutende Rede nur Folge des Lebens."[1])

Nichts spricht deutlicher aus, dass der Zweck der Kunst der Mensch ist. „Wir wissen von keiner Welt als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezugs ist." Als Goethe das sagte, wusste er, dass Kunstwerke immer Konfessionswerke sein müssen.

Nietzsche schildert die Scheu vor der Beichte, die

1) Goethe in seinem Aufsatz: „Litterarischer Sanscülottismus".

der echte Künstler hat, insofern er den Unterschied des That-Menschen vom Traum-Menschen kennt.

„Es ist immer, wie zwischen Achilles und Homer: der eine hat das Erlebnis, die Empfindung, der andere beschreibt sie. Ein wirklicher Schriftsteller giebt dem Affekt und der Erfahrung anderer nur Worte, er ist Künstler, um aus dem wenigen, was er empfunden hat, viel zu erraten. Künstler sind keineswegs die Menschen der grossen Leidenschaft, aber häufig geben sie sich als solche, in der unbewussten Empfindung, dass man ihrer gemalten Leidenschaft mehr traut, wenn ihr eigenes Leben für ihre Erfahrung auf diesem Gebiete spricht. Man braucht sich ja nur gehen zu lassen, sich nicht zu beherrschen, seinem Zorn, seiner Begierde offenen Spielraum zu gönnen: sofort schreit alle Welt: wie leidenschaftlich ist er! Aber mit der tief wühlenden, das Individuum anzehrenden und oft verschlingenden Leidenschaft hat es etwas auf sich: wer sie erlebt, beschreibt sie gewiss nicht in Dramen, Tönen oder Romanen. Künstler sind häufig zügellose Individuen, soweit sie eben nicht Künstler sind: aber das ist etwas anderes“ (II, 192).

So wenig Nietzsche von den Produktionen solcher Dichter etwas wissen will, so wenig von ihrer Darstellung auf der Bühne: „wer an sich der Tragödie und Komödie genug hat, bleibt wohl am liebsten fern vom Theater; oder, zur Ausnahme, der ganze Vorgang — Theater und Publikum und Dichter eingerechnet — wird ihm zum eigentlichen tragischen und komischen Schauspiel, so dass das aufgeführte Stück dagegen ihm nur wenig bedeutet. Wer etwas wie Faust und Manfred ist, was liegt dem an den Fausten und Manfreden des Theaters! — während

es ihm gewiss noch zu denken giebt, dass man überhaupt dergleichen Figuren aufs Theater bringt" (V, 119). Für alles „Theater" hat Nietzsche überhaupt eine grosse Verachtung. „Wie, du bedarfst noch des Theaters! Bist du noch so jung? Werde klug und suche die Tragödie und Komödie dort, wo sie besser gespielt wird! Wo es interessanter und interessierter zugeht! .... Mache dein Theaterauge auf, das grosse dritte Auge, das durch die zwei anderen in die Welt schaut" (IV, 334).

Beim Problem des Schauspielers soll dieser Gedanke wieder aufgenommen werden. Hier handelt es sich um den „produktiven" Künstler. Nietzsche wirft ihm das unablässige Schaffen-Wollen und Nach-Aussen-Spähen vor, dass ihn abhalte, als Person schöner und besser zu werden, also sich selber zu schaffen — „es sei denn, dass seine Ehrsucht gross genug ist, um ihn zu zwingen, dass er sich auch im Leben mit Anderen der wachsenden Schönheit und Grösse seiner Werke immer entsprechend gewachsen zeige. In allen Fällen hat er nur ein bestimmtes Mass von Kraft: was er davon auf sich verwendet — wie könnte dies noch seinem Werke zu gute kommen? — Und umgekehrt" (III, 59).

Wo der höhere Wert liegt, ist klar. Wenn der Mensch sein Dasein schon künstlerisch gestaltet, ist das Werk überflüssig.

„Die geborenen Aristokraten des Geistes sind nicht zu eifrig; ihre Schöpfungen erscheinen und fallen an einem ruhigen Herbstabend vom Baume, ohne hastig begehrt, gefördert, durch neues verdrängt zu werden. Das unablässige Schaffen-Wollen ist gemein und zeigt Eifersucht, Neid, Ehrgeiz an. Wenn man etwas ist,

so braucht man eigentlich nichts zu machen, — und thut doch sehr viel. Es giebt über dem »produktiven« Menschen noch eine höhere Gattung" (II, 191). „Grosse Menschen ohne Werke thun vielleicht mehr not, als grosse Werke, um die man einen solchen Preis von Menschenseelen zahlen muss. Aber einstweilen versteht man kaum, was ein grosser Mensch ohne grosse Werke ist" (XI, 362).

Ganz langsam schälte sich so die Lebenskunst heraus, eine Kunstauffassung, die schon Goethe prägte, zu der die Wissenschaft ein lautes fröhliches „Ja" sagt und mit deren Formulierung ein entwicklungstüchtiges ästhetisches Ideal über den Menschen aufgehängt ist, weit ab von blöder Kunstspekulation, aber auch jenseits alles unfruchtbaren Ästheticismus.

„Was liegt an aller unserer Kunst der Kunstwerke, wenn jene höhere Kunst, die Kunst der Feste, uns abhanden kommt! Ehemals waren alle Kunstwerke an der grossen Feststrasse der Menschheit aufgestellt, als Erinnerungszeichen und Denkmäler hoher und seliger Momente. Jetzt will man mit den Kunstwerken die armen Erschöpften und Kranken von der grossen Leidensstrasse der Menschheit bei Seite locken, für ein lüsternes Augenblickchen: man bietet ihnen einen kleinen Rausch und Wahnsinn an" (V, 122).

Dass ein hocherregtes Phantasieleben die Aktivität des Daseins stark beeinträchtigen kann, entging Nietzsche nicht. Der Produktionszustand ist nur zu geeignet, das thätige Leben zu ersticken. Die Gefahr der dichterischen Naturen ist ihre erschöpfende Phantasie: „Die, welche das, was wird und werden könnte, vorweg nimmt, vorweg geniesst, vorweg erleidet und im endlichen Augenblick des Geschehens und der That

bereits müde ist. Lord Byron, der dies alles zu gut kannte, schrieb in sein Tagebuch: »Wenn ich einen Sohn habe, soll er etwas ganz Prosaisches werden — Jurist oder Seeräuber‹“ (IV, 231).

Inwiefern kann man aber die Kunstphantasie der thatsächlichen Entwicklung des Lebens nutzbar machen? Es ist merkwürdig, dass einige der feinsten und beherzigenswertesten Antworten, die Nietzsche auf diese Frage giebt, der Zeit der Zarathustraproduktion angehören, den Jahren 1882—85. Vielleicht sind diese Gedanken das Wertvollste der ganzen Phase. Keinesfalls können sie an einer anderen Stelle eingeordnet werden als hier. Sie werfen ein ausserordentlich klares Licht auf den Zarathustrabau und führen sicher durch die Höhlen und Gänge dieses Labyrinths von Dichtung, ja über das ganze Werk hinaus, mit dem die apollinische Periode gipfeln und abschliessen könnte, wenn es nicht eben — Dichtung und Kunstwerk wäre!

Der Sinn, den die Kunst für das Leben haben kann, ist zunächst ein exemplarischer: „sie macht unzufrieden, wer sich vor ihr beschämt fühlt, und schaffenslustig, wer Kraft genug hat. Die Folge eines Dramas ist: „So will ich auch sein, wie dieser Held. — Anreizung der schöpferischen, auf uns selber gewendeten Kraft!“ (XII, „Böse Weisheit“, 394).

Ungemein zart und fein ist der Schleier, den die Dichtung von nun an über das Leben breitet, es lässt sich nur fühlen, dass die Schöpfung der Wertmassstäbe immer mehr dem Leben entgleitet und sich zur Dichtung hinüberschiebt. Dies bedeutet aber durchaus nicht eine Rehabilitation des Kunstwerks, sondern nur eine mildere Auffassung des Produktionszustandes,

der allerdings wieder anerkannt wird, aber nur soweit, als er sich in den Dienst des Lebens stellt.

„Der Versuch ein Ideal zu dichten, geht dem noch höheren voraus, — eben dies Ideal zu leben" (XII, 85).

„Aller unserer Entwicklung läuft ein Idealbild voraus, das Erzeugnis der Phantasie: die wirkliche Entwicklung ist uns unbekannt. . . . Die Wissenschaft ist eine Hauptnahrung für diesen Trieb. . . Jener dichterische Trieb soll erraten, nicht phantasieren, aus wirklichen Elementen etwas Unbekanntes erraten: er braucht die Wissenschaft, d. h. die Summe des Sicheren und Wahrscheinlichen, um mit diesem Material dichten zu können" (XII, 68).

„Meine Richtung der Kunst: nicht dort weiterdichten, wo die Grenzen sind, sondern die Zukunft des Menschen! Viele Bilder müssen da sein, nach denen gelebt werden kann!" (XII, 393).

Es ist nichts Geringes, was Nietzsche jetzt vom Künstler verlangt: den Begriff „Leibesschönheit" haben sie ihm viel zu oberflächlich gefasst. „Dieser Oberflächenschönheit müsste eine Schönheit im ganzen Gebäude des Organismus nachfolgen; — insofern reizen die höchsten Bilder zu Erschaffung schöner Menschen" (XII, 393).

Und so ruft sich Nietzsche jenes wundervolle, einzigartige Wort zu, jene Ermahnung einer königlichen Seele, durch deren schlichte stille Grösse ein Heroismus webt, vor dem selbst der Wunderbau des „Zarathustra" verbleicht und sinkt:

„ . . . . . Werde fort und fort der, der du bist, — der Lehrer und Bildner deiner Selber! Du bist kein Schriftsteller, du schreibst nur für dich! So erhältst du das Gedächtnis an deine guten Augenblicke

und findest ihren Zusammenhang, die goldne Kette deines Selbst!" (XII, 85. 1880).

Die Vergöttlichung der Realität war erreicht, die reinste Verklärung des künstlerisch erfassten Lebens, die dem Menschen möglich ist.

Das Ideal der harmonischen Allentwicklung, das er in Goethe verehrte, leuchtete ihm hier auf.

Aber er folgte ihm nicht nach.

Er ging hin und schuf den „Zarathustra".

Dasselbe Buch, das den Zarathustra ankündigte, die Gaya scienza von 1882, enthält die Forderung einer Kunst, die wie Schaumperlen über dem Leben tanzt, eine Kunstauffassung, die über das Zurathustrabuch hinweg in die letzte Periode hinein weist. Sowohl dieser Aphorismus als jener von der Verkündigung Zarathustrae schliesst ein Kapitel, besiegelt also ein Gedankengebiet. Und wie fremd sind sie sich doch beide! Was für Jahre könnten dazwischen liegen!

Die Idee, ein ästhetisches Phänomen aus seinem Dasein zu machen, ist schon zurückgetreten. Kunst und Leben haben sich schon wieder getrennt.

„Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen, dadurch, dass wir auf uns hin und hinabsehen und, aus einer künstlerischen Ferne her, über uns lachen oder über uns weinen; wir müssen den Helden und ebenso den Narren entdecken, der in unserer Leidenschaft der Erkenntnis steckt, wir müssen unserer Thorheit ab und zu froh werden, um unserer Weisheit froh bleiben zu können! Gerade weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen ... sind, thut uns nichts so gut, als die Schelmenkappe: wir brauchen sie vor uns selber — wir brauchen alle übermütige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst,

um jener Freiheit über den Dingen nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert" (V, 143). Gerade, um der Moral nicht anheimzufallen, will Nietzsche der Kunst wie der Narren nicht entbehren.

Und vor der Thür stand Zarathustra. Viel später erst fand jene dem Adel der Kunst fernerstehende hedonistische Auffassung ihre Fortsetzung.

Und auch dann blieb es ein schöner Traum, dass Nietzsche die von köstlichen Dingen übervolle Welt an schönen Augenblicken und Enthüllungen dieser Dinge bereichern sollte. Der golddurchwirkte Schleier von schönen Möglichkeiten, der „verheissend, widerstrebend, schamhaft, spöttisch, mitleidig, verführerisch", wie ein Zauber über dem Leben hängt — Nietzsche machte sich nicht zu seinem Herrn. Er ging an ihm vorbei. Dieser Alladin wusste seine Wunderlampe nicht zu gebrauchen.

9. Vom Problem des Schauspielers und anderem.

Mit dem vorigen Kapitel schloss die Entwicklung Nietzsches in seiner mittleren Periode. Die Fülle der Nebenbeobachtungen ist aber auch in dieser so beträchtlich, dass sie unbedingt Berücksichtigung erheischen. Vor allen Dingen hat Nietzsche viel über das Problem des Schauspielers nachgedacht und so feine Bemerkungen darüber gemacht, dass man wohl einen Rückschluss auf theatralische Elemente machen kann, die seinem Wesen beigemischt gewesen sein mögen. Es giebt noch keine „Psychologie des Schauspielers", Nietzsche hat mancherlei Material dazu bereitgelegt.

„Das Problem des Schauspielers hat mich am längsten beunruhigt", gestand er 1885; „ich war im Ungewissen darüber (und bin es mitunter jetzt noch), ob man nicht erst von da aus dem gefährlichen Begriff ›Künstler‹ — einem mit unverzeihlicher Gutmütigkeit bisher behandelten Begriff — beikommen wird". — Man erinnert sich, dass als die elementare Natur Wagners sein Schauspielertum erkannt worden war. Nietzsche wusste, welche Gefahr auf diesem Wege drohte.

Schon die Figuren, die der Dramatiker hinstellt, sind keine leibhaftigen Naturprodukte. Noch viel weniger kann der Schauspieler wirkliche Charaktere schaffen. „Ein wirklicher Mensch ist etwas ganz und gar Notwendiges .... der erdichtete Mensch, das Phantasma, will zwar etwas Notwendiges bedeuten, doch nur vor solchen, welche auch einen wirklichen Menschen nur in einer rohen unnatürlichen Simplifikation verstehen" (II, 167). „Es ist der beglückende Wahn der grossen Schauspieler, dass es den historischen Personen, welche sie darstellen, wirklich so zu Mute gewesen sei, wie ihnen bei ihrer Darstellung, — aber sie irren sich stark darin: ihre nachahmende und erratende Kraft, die sie gerne für ein hellseherisches Vermögen ausgeben möchten, dringt nur gerade tief genug ein, um Gebärden, Töne und Blicke und überhaupt das Äusserliche zu erklären; d. h. der Schatten von der Seele eines grossen Helden, Staatsmannes, Kriegers, Ehrgeizigen, Eifersüchtigen, Verzweifelnden wird von ihnen erhascht, sie dringen bis nahe an die Seele, aber nicht bis in den Geist ihrer Objekte ... Das wäre freilich eine schöne Entdeckung, dass es nur des hellseherischen Schauspielers bedürfe, statt aller Denker, Kenner, Fachmänner, um ins Wesen irgend eines Zustandes hinabzuleuchten! Vergessen wir doch nie, sobald derartige Anmassungen laut werden, dass der Schauspieler eben ein idealer Affe ist und so sehr Affe, dass er an das »Wesen« und das »Wesentliche« gar nicht zu glauben vermag. Alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne, Coulisse und Publikum" (IV, 259).

„Wie der Beruf fast jedes Menschen, auch des Künstlers, mit Heuchelei beginnt, mit einem Nach-

ahmen von Aussen her, mit einem Kopieren des Wirkungsvollen, so auch des Schauspielers. Und zuletzt kann er „auch beim tiefsten Schmerz nicht aufhören, an den Eindruck seiner Person und den gesamten scenischen Effekt zu denken, zum Beispiel selbst beim Begräbnis seines Kindes: er wird über seinen eigenen Schmerz und dessen Äusserungen weinen, als sein eigener Zuschauer“ (II, 73).

Wo Nietzsche Schauspielerei witterte, fühlte er sich abgestossen. Die theatralischen Zeitalter der Kunst und der Geschichte fand er am interessantesten, weil sie ihm so viel verrieten. Was er aber darüber sagt, ist in Bitterkeit getaucht.

Hinter dem Problem des Schauspielers verbirgt sich noch ein viel tieferes, das des Künstlers überhaupt. „Die Falschheit mit gutem Gewissen; die Lust an der Vorstellung als Macht herausbrechend, den sogenannten „Charakter“ bei Seite schiebend, überflutend, mitunter auslöschend; das innere Verlangen in eine Rolle und Maske, in einen Schein hinein; ein Überschuss von Anpassungsfähigkeiten aller Art, welche sich nicht mehr im Dienste des nächsten engsten Nutzens zu befriedigen wissen: alles das ist vielleicht nicht nur der Schauspieler an sich?“

„Wie deutsche Maler jetzt malen, deutsche Musiker komponieren, deutsche Dichter dichten: immer hört man die Anmassung, die Schauspielerei der Grösse heraus“ (XI, 344).

„Bei unseren grössten Männern muss man immer noch sagen: möchten sie etwas mehr Genie haben und etwas weniger Schauspieler sein!“

An das Problem des Schauspielers schliesst sich ein benachbartes ungezwungen an, das der Form, der

formalen Kultur überhaupt. Für Nietzschse war die Bühne bald etwas Prähistorisches, der Schauspieler ein primitiver Mensch geworden. Es handelt sich vielmehr um die persönliche Form eines Künstlers, um sein soziales Spiel.

Die Renaissancemenschen liebten die mächtige starke Bewegung, die heroische Form. Die grosse Gebärde herrschte. Dem Renaissancemenschen war ein natürliches Pathos eigen, von dem die skeptischen Jünger einer entgötterten Zeit weit abstehen. Diese glaubt nicht mehr an die grosse Gebärde. Der Verfall des Cinquecento zeigt deutlich, dass die Gegenwart mit ihrem Misstrauen gegen die Theatralik und leere Deklamation ganz instinktiv den rechten Weg geht.

Tiefe Geister entfernen sich immer mehr von allem blendenden Pathos, vom rhetorischen Prunk, vom Glanz der Rede, vom Kothurngang, vom heroischen Spiel — sie werden mit ihrer Grösse einfacher. Das Heroische transformiert sich ins Geistige; der Übermensch wirkt hier komisch. Sie wollen keine Bühne mehr, sie wollen überhaupt von einer Theaterauffassung der Welt nichts mehr wissen. Sie spielen sich keine historischen Stücke mehr vor und erleben Nuancen von Scenen vor einem höchst gespannten Bewusstsein. Sie hassen das Pathos — wenn sie einmal pathetisch sind, dann nehmen sie es nicht ernst damit, sie verspotten sich selbst, indem sie sich pathetisch nehmen — und innerlich lachen sie darüber. Während sie sich die Wirklichkeit zum Spiel transformieren, vergessen sie nie, dass es Wirklichkeit ist, so lustiges Gelächter auch darüber hinperlen mag.

So stand auch Nietzsche in seiner mittleren Periode jenseits von Pomp, Prunk, Pathos. Der einfache

Mensch, der Tagelöhner des Lebens, ist von Theatralik frei. „Schauspieler ohne Bewusstsein der Schauspielerei wirken wie echte Diamanten — und haben vor ihnen sogar den Glanz voraus" (XII, 417). Jeder Inhalt schafft sich die ihm adäquate Form. Jene Verschmelzung beider ist die beste, in der sich die Form mit dem Inhalt deckt, nicht mehr darstellen will, als sie verbirgt, mit dem sie kongruent geworden ist. Ein Maximum von Inhalt mit einem Minimum von „Form" vereinbaren, das heisst der höchsten Schlichtheit, Einfachheit, Natürlichkeit opfern.

Im Problem der Form ist das der vornehmen Kultur wesentlich eingeschlossen. Immer stand Nietzsche die Vornehmlichkeit des Adels vor Augen. Die „guten Manieren" hielt er stets hoch: „sie verschwinden in dem Masse, meinte er, in dem der Einfluss des Hofes und einer abgeschlossenen Aristokratie nachlässt . . . Wenn erst die Gesellschaft ihrer Absichten und Prinzipien sicherer geworden ist, so dass diese formbildend wirken, ... so wird es Manieren des Umgangs, Gebärden und Ausdrücke des Verkehrs geben, die so notwendig und schlicht natürlich erscheinen müssen, als es diese Absichten und Prinzipien sind. Die bessere Verteilung der Zeit und Arbeit, die zur Begleiterin jeder schönen Mussezeit umgewandelte gymnastische Übung, das vermehrte und strenger gewordene Nachdenken, das selbst dem Körper Klugheit und Geschmeidigkeit giebt, bringt dies alles mit sich" (II, 234). Und die Form, zu der eine starke Natur kommt, die nicht den Hang der Grausamkeit hat und nicht immer von sich selber occupiert ist, wird notwendig die Anmut sein.

Die Form, in der Nietzsche seine Persönlichkeit

ausprägt, ist mehrfach geschildert worden. „Jede Art von künstlerischer Pose oder tragischer Attitüde war ihm zuwider.“[1]) — „Das Fremdartige, Nichtdeutsche des Gesichtes stimmte zu dem anspruchslosen, gar nicht den deutschen Professor verratenden Auftreten. Ein starkes Selbstbewusstsein machte die Pose überflüssig. Der Mann, der in der Eitelkeit ein Residuum von Sklaventum erkannte, hatte nichts von den bekannten spiessbürgerlich-gespreizten Gelehrten-Allüren. Eine leise Stimme voll Weichheit und Melodie und die sehr ruhige Sprechweise machten im ersten Augenblick stutzig .... Erhellte ein Lächeln sein durch vielen Aufenthalt in freier Luft im Süden bronziertes Gesicht, so gewann es einen rührend kindlichen, Teilnahme heischenden Ausdruck. Der Blick erschien meistens nach innen gewandt .... Augen eines Menschen, der viel gelitten hat .... unvergessliche Augen, leuchtend von der Freiheit des Überwinders“.[2])

So ungefähr malte sich Nietzsche um 1884 in den Köpfen seiner Umgebung ab. Die Werke dieses Künstlers sind Persönlichkeitsgeburten. Also ist auch seine Persönlichkeit wichtig. Wer im Leben ohne Pose ist, wird auch keinen Theatergeruch über seine Werke kommen lassen.

So ist denn auch Nietzsches Geist leiblich sichtbar geworden. Oder wer denkt bei jener Schilderung nicht an die südländischen Kirchenfürsten, die er „die feinsten Gestalten der menschlichen Gesellschaft“ nennt, die der Geistigkeit von vornherein „angeborene Anmut der Gebärden, herrschende Augen und schöne

1) Elisabeth Förster-Nietzsche, Biographie II. S. 195.

2) Meta von Salis-Marschlins, „Philosoph und Edelmensch“, S. 13.

Hände und Füsse" entgegenbrachten, wodurch sich endlich eine „mächtige Schönheit und Feinheit in der Harmonie von Gestalt, Geist und Aufgabe" herausstellte.

* * *

Mittlerweile hatte sich auch die Glut der Abneigung gegen die Wagnersche Kunst in Nietzsche so gekühlt, dass er unbefangen über sie sprechen konnte. Demnach reichen die Wagnerschriften des Jahres 1888 mit ihren Keimen bis in die mittlere Periode zurück, wenn anders man die „Beredtsamkeit der starken Affekte und Gebärden, des Hässlich-Erhabenen, der grossen Massen, ... die Dämmerungs-, Verklärungs- oder Feuerbrunstlichter", die darin dem Barockstil des Musikdramas nachgerechnet werden, als vorläufige Äusserung jener Schriften charakterisieren darf. Der Musiker, der das Drama zu Hilfe ruft, kann kein guter Künstler sein, zumal wenn er seine Musik „an eine ganz naturalistische, durch keine höhere Plastik erzogene und beherrschte Schauspielerkunst und Gebärdensprache anlehnt, welche in sich kein Mass hat" (III, 74). Überdies ist keine Musik an sich tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom „Willen", vom „Dinge an sich"; das konnte der Intellekt erst in einem Zeitalter wähnen, das den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musikalische Symbolik erobert hatte. In der Wagnerschen Musik insbesondere regiert „der Affekt, die Lust an erhöhten, weit gespannten Stimmungen, das Lebendig-Werden-Wollen um jeden Preis, der rasche Wechsel der Empfindung, die starke Reliefwirkung in Licht und Schatten, die Nebeneinanderstellung der Exstase und des Naiven" (II, 200) — lauter Qualitäten, die nicht klassischer Natur sind und nur stärker heraus-

getrieben zu werden brauchten, um mit den in den Schriften von 1888 gerügten übereinzustimmen. „Die dramatische Musik ist für den, der nicht sieht, was auf der Bühne vorgeht, ein Unding; so gut der fortlaufende Kommentar zu einem verloren gegangenen Texte ein Unding ist“ (III, 279).

Dagegen wird der Geist Mozarts, dieser „heitere, sonnige, zärtliche, leichtsinnige“ Geist, Nietzsche immer vertrauter. Und bald sollte ihm der Stern Bizet aufgehen.

10. Anmerkungen.

Fechner unterscheidet einmal zwischen dem rezeptiven Ästhetiker als dem wissenschaftlichen und dem Kunstkenner und dem aktiven Ästhetiker als dem Künstler. Begrifflich ist das richtig, wenn auch praktisch eine so schroffe Scheidung sich kaum durchführen liesse. Das Gebiet nun, auf dem dieser „aktive" Ästhetiker seine Kunstprinzipien anbaut, ist die Kunstpsychologie; sie ist nur ein Teil der empirischen Ästhetik und diese wieder nur ein Teil der philosophischen Ästhetik.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Nietzsches ganze Ästhetik zur Kunstpsychologie zu rechnen ist. Wer sich darin erproben will, braucht nur nach dem Rezept zu verfahren, das er giebt.

„Will man über Kunst Erfahrungen machen, so mache man einige Kunstwerke, es giebt keinen anderen Weg zum ästhetischen Urteil. Die meisten Künstler selbst sind dadurch allein nützlich, dass sie das Bewustsein der grossen Meister gewinnen und festhalten und übertragen, also gleichsam als wärmeleitendes Medium. Einige Novellen, einen Roman, eine Tragödie — das kann man machen, ohne mit seinen Hauptbeschäftigungen Schiffbruch zu leiden; auch soll man solcherlei

keineswegs drucken. Überhaupt soll man lernen, mannigfach produktiv zu sein; es ist das Hauptkunststück, um in vielen Dingen weise zu werden" (XI, 51).

Unweit von dieser Stelle findet sich ein Passus, in der ihm aber sein eigner ästhetischer Betrieb — mit Unrecht — problematisch geworden zu sein scheint. Er giebt eine vortreffliche Charakteristik seiner ersten Periode und eine fast ebenso gute der ersten Phase der mittleren Periode. Eine Erweiterung dieser über den ganzen Umfang der letzteren ist unstatthaft, weil diese Kritik schon vor 1878 entstand. Dennoch stellt sich Nietzsche mit seiner Kritik zu einem nicht geringen Teil ins Unrecht, auch wenn man sie in seine Grenze einschränkt.

Die „doppelte Ästhetik", von der Nietzsche handelt, deckt sich mit der Entwicklung dieses „aktiven" Ästhetikers bis 1878.

„Die eine geht von den Wirkungen der Kunst aus und schliesst auf entsprechende Ursachen; sie steht mit diesem Verfahren unter dem Zauber der Kunst und ist selber eine Art Dichtung und Rausch, ein Hineinerklingen der Kunst in die Saiten der Wissenschaft. Die andere Ästhetik geht von den vielfach absurden und kindischen Anfängen der Kunst aus: sie vermag die thatsächlichen Wirkungen daraus nicht abzuleiten und wird deshalb versuchen, die Empfindung über die Kunst überhaupt zu ermässigen und jene Wirkungen auf alle Weise zu verdächtigen, als ob sie erlogen oder krankhaft seien. Woraus klar wird, welche Ästhetik der Kunst nützt, welche nicht, und in wiefern beide keine Wissenschaft sein können" (XI, 53).

Dort Dionysien, hier Geniekritik. Der Richter-

spruch, den Nietzsche damit über seine ästhetische Thätigkeit fällt, indem er ihr den Charakter der Wissenschaftlichkeit abspricht, ist zu hart. Für die erste Periode ist sein Urteil zutreffend, aber es stände schlimm um die gesamte psychologische Geniekritik, wenn sie nicht wissenschaftliche Elemente besässe, von denen sie wenigstens teilweise ästhetisch aufrecht erhalten wird. Die ganze Phase war eine ungeheure heftige Reaktion. Zieht man dies bei der Gesamtbewertung in Betracht, so brauchen nur die extremen schroffen Ansichten ausgeschaltet zu werden. Die ganze von ihrer Masslosigkeit herabgemilderte Kritik bedarf keines Kommentars, weil sie von Nietzsche in der folgenden Phase selbst korrigiert wird. Hält man damit zusammen, was Goethe über die Erforschung des Dichters und seiner Werke sagt, dass sie nämlich die Ästhetik immer inniger mit Physiologie, Pathologie und Physik vereinigen werde, um die Bedingungen zu erkennen, welchen einzelne Menschen sowohl als ganze Nationen, die allgemeinsten Weltepochen so gut als der gegenwärtige Tag unterworfen sei —, so ist zu bekennen, dass auch die Geniekritik manches Wertvolle zu Tage gefördert hat.

Die psychologischen Befunde dieser Zeit haben durch ein dramatisches Werk der jüngsten Tage eine merkwürdige und wohl nicht zufällige Bestätigung erhalten. Jene Befunde sind Selbstaussagen, Bekenntnisse, Beichten, Selbtzeugnisse. Hier spricht ein verzweifelnder Künstler das Tiefste und Verborgenste aus, was ihn bewegt, hier, hinter den Coulissen eines Werks, das nie entstand, wenn es nicht Nietzsche selber war, brechen die heissen Thränen heraus und oft macht sich das gequälte Herz in einem bebenden Schrei Luft. Nie-

mand wird diese tieftragischen Geständnisse ohne Erschütterung aufnehmen.

So ward der europäischen Kulturwelt in diesen Tagen der „Epilog" des nordischen Magus in die Hände gelegt und ihr graute vor dieser Lebensbeichte, vor dieser tragischen Erkenntnis, vor diesem inneren Jammer der Künstlerseele. Wer das Buch als Psychologe zu lesen versteht, erfährt da gar viel Unheimliches, Dunkles, Schattentiefes, und was da heraufbrach aus der heissen Brust, das klingt wie ein Schrei der Verzweiflung über den Bankrott eines ganzen Lebens. Ibsen öffnet hier sein innerstes Herz und lässt einen tiefen Blick in den Menschen thun, der über dem Künstler steht. Darum wird es sein unverständlichstes Buch sein, weil er sein Allerinnerstes darin gegeben hat. Kein Künstler hat es wohl ohne die tiefste Bewegung gelesen. Wie der „Epilog" die Abrechnung eines Künstlers mit seiner Arbeit ist, werden ihn gerade die Künstler am tiefsten verstehen.

Der Dichter schafft nicht unmittelbar aus eignem, er hat unbedingt zu dem Ideal, das er in seiner Seele trägt, ein objektives konkretes Material nötig, das ihm im Conceptionsakt mit seinem Ideal zusammenschmilzt. Aber das Ideal ist das Stärkere; dazu giebt es eine Grenze, über die hinaus es nicht weiter sich mit objektiver Wirklichkeit umhüllen kann; es löst sich also wieder ab vom Stoff und reift in Stille die Träume aus, mit denen es sich von ihm befruchten liess. Hier liegt nun das Tragische, dass der Dichter zu jedem Werk ein anderes Material haben muss, zu dessen Beschaffung er sich in Lagen zu versetzen hat, die seiner ganzen Persönlichkeit, der Kontinuität seiner Gesamtpsyche Gewalt anthun.

Ibsen hat es nicht gesagt, dass die Kunst seine Lebenslüge gewesen sei. Aber er meinte es wohl nicht anders.

„Nur Künstler — nicht Mann." Das ganze Buch steht unter dem Schatten dieser Antithese. Und wer auch den Glauben an die Kunst niederlegt, den kann das Leben doch nicht mehr brauchen. Ibsen verurteilte seinen Künstler als lebensuntüchtig zum Untergang.

Nur wer an diesen Schmerzen nie gelitten, diese Tragik nie empfunden hat, konnte dem Dichter „Unvornehmheit" ob seines Geständnisses vorwerfen.

Wie „unvornehm" wäre dann Nietzsche!

* * *

Zerlegt man die mittlere Periode Nietzsches ganz allgemein in drei Strecken: Geniekritik, Realismus und Lebenskunst, so wird man gewahr, dass die beiden letzten enger miteinander verflochten sind als die beiden ersten.

Von der Ästhetik des Realismus ist genugsam die Rede gewesen.

Zwischen dem Realismus und der Lebenskunst aber durchläuft Nietzsche eine Epoche, die ihn in eine umso interessantere litterarhistorische Beziehung bringt, als schon sein Zusammenhang mit der Romantik unwiderlegbare Analogien feststellte.

Auf die Romantik folgte das „Junge Deutschland". Wie sich dieses erhob, in ausdrücklichem Gegensatz zur Romantik, wie sich die jungdeutsche Welt- und Lebensanschauung den nebulosen romantischen Illusionen entgegenstellte, so reagierte der positivistische Nietzsche einer ganz bestimmten ästhetischen Phase gegen die metaphysische Romantik, in die er vorher

eingesponnen war. In dieser Ontogenie rekapitulierte er in zwei Jahren die zwanzig der Phylogenie (wenn man die Wirkungszeit der jungdeutschen Schule darauf beschränken will). Abgesehen von der psychologischen Feststellung der Entwicklung ist sie also auch litterarhistorisch zu begründen.

Hier ist Nietzsche eine Strecke weit durchaus jungdeutsch. Die Anerkennung der Wirklichkeit, das besonnene nüchterne Vorwärtsschreiten auf künstlerischem Gebiet, das leitet die Phase ein. Nur auf der vollen Realität, im engsten Anschluss der Kunst an das Leben kann eine künstlerische Lebens- und Weltanschauung geschaffen werden.

Der hervorragendste jungdeutsche Revolutionär auf ästhetischem Gebiet war Wienbarg.[1]) Das Ideal des Lebens, das er aufstellte, hat mit dem Ziel, das Nietzsche in dieser Zeit — etwa 1879 — anstrebte, viel gemeinsam. Die Jungdeutschen fühlten sich als die neuen Träger einer künstlerischen Welt- und Lebensauffassung.

Goethes Jünger darin, dass er sich an das fortschreitende Leben hielt und stets höchste Lebendigkeit des Kunstwerks anstrebte, verlangte Wienbarg von den Dichtern die Behandlung von lebenswahren und lebensvollen Stoffen. Aber nicht die platte Realität wollte er zur Herrschaft bringen, sondern die künstlerisch verklärte Realität. Dem Wirklichen sollte eine künstlerische Bedeutung verliehen werden, das Ideal der Schönheit zwar unmittelbar dem Leben entnommen, aber darüber erhöht werden.

---

1) Viktor Schweizer: „Ludolf Wienbarg. Beiträge zu einer jungdeutschen Ästhetik". 1898.

Ganz abgesehen von der Jüngerschaft zu Goethe, von der Abneigung gegen Kant, vom „Protestieren gegen die Historie", stimmen Nietzsche und Wienbarg in der Bedeutung überein, die sie dem Zusammenhang zwischen Kunst und Leben zuteilen. Die „neuen Lebenswerte", die Nietzsche „schmerzhaft sehnsüchtig suchte" tragen vornehmlich ästhetisches Gepräge. Auch Wienbarg, dieser „Stürmer und Dränger in der Ästhetik" forderte die praktische Durchführung des ästhetischen Ideals im Leben. Die edelste und schönste aller Künste war ihm „die Kunst, sein eigenes Leben zu gestalten und ihm eine würdige zeitentsprechende Form zu geben". Auch er hoffte auf ein europäisches Griechentum, das aus dieser Lebenskunst emporwachsen sollte.

Auch Wienbarg war Kunstindividualist, indem er die Forderung aufstellte, dass die ästhetischen Theorien dem künstlerischen Schaffen zu entnehmen seien. Es ist charakteristisch, dass sich damit eine im „jungen Deutschland" überhaupt verbreitete Geringschätzung des Genies, eine Einschränkung der Bedeutung der schöpferischen Persönlichkeit vereinigte, die in der „Geniekritik" Nietzsches eine wesentliche Ausgestaltung erhielten.

Dieser Parallelismus ist aber nur für eine kurze Strecke festzustellen. Denn mit Elan durchstürmt der mittlere Nietzsche alle Phasen. Diese Strecke ist aber dadurch ausgezeichnet, dass in ihr die „fordernde Epoche" Nietzsches ihren Ursprung hat — deren Forderung freilich dann von Jahr zu Jahr immer ungeheurer aufschwillt, Zielsetzungen, vor deren wilder üppiger Grossartigkeit schliesslich doch die ganze jungdeutsche Produktion verbleichen muss.

* * *

Die Lebenskunst Nietzsches ist ein Zukunftsprogramm, so gewaltig, wie es von niemand vor ihm aufgestellt worden ist. Der Künstler hat aus sich selbst sein vornehmstes Kunstwerk zu gestalten. Sein eigenstes Menschentum ist sein erhabenstes Material. Indem er an sich bildet und formt, schafft er auch an der künstlerischen Erhöhung seiner Umwelt. Die Selbstvollendung ist sein leuchtendes Ideal. Die Fortentwicklung der Menschheit ist vor allen anderen ihm, dem Könner und Schöpfer übertragen.[1])

* * *

Bevor über den Rangstreit zwischen Kunst und Wissenschaft geurteilt werden kann, ist es nötig, die psychologischen Grundlagen beider Geistesthätigkeiten zu bestimmen.

Das Problem der Phantasiethätigkeit ist schon öfter gestreift worden. Der Künstler ist nur zu geneigt, mystische Vorgänge darin zu erblicken, und hierin wird ihm auch von spekulativen Philosophen wie z. B. Hartmann Vorschub geleistet, der von einem „Ur-Unbewusstsein" fabelt. Im Gegenteil regiert das Bewusstsein die künstlerischen Prozesse nicht weniger, als die wissenschaftlichen.

Mag auch Goethe das unbewusste Schaffen des Genies preisen, mag auch Raffael sagen, dass sein ganzes Werk in einem leiblichen Traum vollendet worden sei, von einem absoluten und spontanen Erfinden ist bei den Schöpfungen der Phantasie doch nicht die Rede. Auch der Künstler schafft nichts ex

1) Dass solche Gedanken auch in der Gelehrtenwelt Eingang gewinnen, beweisst das feinsinnige Essay von Otto Harnack: „Vom Zweck der Kunst" (Allgemeine Zeitung, Beilage vom 21. August 1900).

nihilo — bei allem Segen, den er der Inspiration und Intuition zuschreiben mag. Das ihm unentbehrliche objektive Material besteht aus den der Realität entnommenen Sinneswahrnehmungen, deren Gesamtheit einen Schatz von Associationen darstellt, mit dem der Künstler die mannigfaltigsten Kombinationen und Synthesen produziert. Der reichste Quell der Phantasie ist die Erinnerung — darum besteht auch das Walten der Phantasie sehr häufig nur aus Reproduktion. Alle associierten Eindrücke können Kombinationen eingehen, die von der aktiven Phantasie nach bestimmten Gesetzen und Motiven zusammengesponnen und gewoben werden. Der Apperceptionskomplex, aus dem schliesslich die Conception entspringt, stellt ein ungeheures Gespinnst von unmittelbar verfügbaren und bereitliegenden Associationen dar.

Die Mannigfaltigkeit von Gebilden, die der Phantasieprozess zu Tage fördert, entspringt aus einer tiefen Gesetzmässigkeit. Der Phantasieablauf ist durchaus nicht gesetzlos, anarchisch, sondern wird von einer centralen Vorstellung beherrscht. Die schaffende Phantasie, die dem geistigen Inhalte eines Kunstgedankens Form zu verleihen hat, ist nicht hallucinatorisch, frei sich selbst überlassen, sondern von einer herrschenden Idee, Stimmung oder Absicht getragen. Das Resultat ist kein Wunder. Unterstellt man die Phantasiethätigkeit dem Prinzip der langsamen allmählichen Auslese, so ist jeder spontane Schöpfungsakt ausgeschlossen. So beruht der Produktionsakt, die Conception eines Kunstwerkes oder einer wissenschaftlichen Idee auf dem Vorgange der Apperception, die man wohl auch schöpferisch nennen kann, ohne jener Mystik ein Zugeständnis zu machen.

Nietzsche hat einmal den Zustand der „Inspiration" geschildert, wie er ihn gelegentlich der Zarathustra-Produktion erlebte. Hatte er vorher Kritik am Geniekultus geübt, so rühmte er sich jetzt seiner „Offenbarungen". Das eigene Werk erscheint dem Schaffenden in seiner Entstehung göttlich. Nun ist aber der Entwicklungsprozess dieser dithyrambischen Gesänge genau nachzurechnen. Der Vorstellungsablauf hatte keinen Grund, Nietzsche zuliebe seine Gesetzmässigkeit niederzulegen. Und den drängenden treibenden Willen, der im Schaffen ja wohl einen Rausch der Sinne, eine Verzückung der Seele im Gefolge haben kann, teilt Nietzsche mit allen Schaffenden und nicht nur Künstlern. Wille und Vorstellung können nicht auseinander gerissen werden. Die Phantasiethätigkeit, die aus dem Zusammenwirken beider erwächst, ist nach dem Vorstellungsmaterial zu klassifizieren, nicht nach dem Willensgrad. Letzterer kommt nur bei der Unterscheidung einer klassischen von einer romantischen Kunst in Betracht. Was erstere betrifft, so unterscheidet Wundt zwischen der anschaulichen und der kombinierenden Phantasiethätigkeit. Anschaulich sind die bildenden Künste, kombinierend die dichtenden. Erstere gestalten einen momentanen räumlichen Eindruck, letztere eine Succession von zeitlichen Eindrücken. Die darstellenden Künste bestehen aus Komplexionen beider Elemente.

Die Wertskala der Kunstbethätigung läuft überhaupt auf eine Rangskala der dabei wirkenden Apperceptionsfunktionen hinaus, mit erster Berücksichtigung ihres Inhalts, mit zweiter ihrer Intensität, das heisst in eine Ranggliederung der apperceptiven Verbindungen nach ihrem konkreten Inhalt, wobei der erste Grad

der begrifflichen Abstraktion die Grenze zu den höheren Funktionen der apperceptiven Analyse und Synthese bildet.

Es giebt keine Geistesarbeit, die die Phantasie entbehren könnte. Die wissenschaftliche Thätigkeit muss ebenso gut von ihr getragen sein wie die künstlerische. Dafür sind ein paar klassische Zeugnisse vorhanden. Johannes Müller, der grosse Physiologe, nannte die Phantasie ein unentbehrliches Gut. Denn „sie ist es, durch welche Kombinationen zur Veranlassung wichtiger Entdeckungen gemacht werden. Die Kraft der Unterscheidung des isolierenden Verstandes sowohl, als der erweiternden und zum Allgemeinen strebenden Phantasie sind dem Naturforscher in einem harmonischen Wechselwirken notwendig." Und Herbart sagte, dass zum Selbstdenken in den Wissenschaften ebensoviel Phantasie gehöre als zu poetischen Erzeugnissen, und dass es sehr zweifelhaft sei, ob Newton oder Shakespeare mehr Phantasie besessen habe.

Es kann auch kein tiefgehender Unterschied zwischen dem Wirken von Forscher und Künstler gemacht werden. So ist es überraschend, welche Rolle ein Forscher von dem Range Machs[1]) den Instinkt in der Wissenschaft spielen lässt, wie er von instinktiven Kenntnissen spricht, von einem intellektuellen Instinkt, der den grossen Forscher ausmacht, oder von der instinktiven Gewalt des Genies bei Robert Mayer. Für den Nachweis der Gleichartigkeit des alltäglichen und des wissenschaftlichen Denkens gegenüber dem Wissenschaftskultus der offiziellen Denkerkaste kann man Mach nur dankbar sein. Er dehnt die Methode der

1) Mach: „Populär-wissenschaftliche Vorlesungen". 2. Auflage. Leipzig 1899.

Variation auch auf den Künstler aus, der mit seinem reichen Erinnerungsmaterial in Gedanken experimentiert. Dieser Mathematiker spricht von einer „Romantik und Poesie der Forschung", von einem „blütenreichen Thal der Physiologie" und von der Poesie, die aus den dürren Blättern der Wissenschaft weht.

Um die Angriffe, die Nietzsche gegen die Wissenschaft gerichtet hat, in ein klares Licht zu stellen, braucht man ihm nur einen Forscher wie Mach entgegen zu halten. Dass es Künstler der Wissenschaft giebt, macht den Gedanken an ihre Handwerker erträglicher. Nietzsche befehdete das Alexandrinertum der Wissenschaft. Sein Hass gegen die Konjekturenschnüffler, Oberkommazähler und Wurzelmikrotome war ein gerechter. Jenseits der orthodoxen Kaste, in welche sich Leute dieses Schlages immer verfilzen, gab und giebt es aber wissenschaftliche Heroen, die mit einer umfassenden Beherrschung ihrer Wissenschaft ein hohes künstlerisches Können vereinigen. Sie widerlegen das „Problem des Sokrates". Deutschland hat heute eine stolze Reihe solcher Helden der Wissenschaft, die über das objektive Material ihrer Forschung künstlerisch Herr geworden sind.

Die künstlerische und die wissenschaftliche Produktion sind nur verschiedene Behandlungsweisen einund desselben objektiven Materials von Vorstellungen. Beide Geistesthätigkeiten erheben sich auf einer einheitlichen voluntaristischen Grundlage; dieser Wille bemächtigt sich nur in jedem Falle eines differenzierten Vorstellungsbestandes. So greift jeder verschiedene Akkorde auf dem Saitenspiel der objektiven Welt — und wird doch immer eine Harmonie daraus.

Die Verehrung, die Nietzsche Männern wie Burk-

hardt und Taine zollte, hat keinen anderen Ursprung als die Anerkennung der Künstlerschaft ihrer Thätigkeit. Dass Nietzsche selbst diese wunderbare Harmonie aller geistigen Fähigkeiten versagt war, ist seine Tragik.

Er litt an dem unseligen Zwiespalt moderner Naturen, zwischen einem ungezähmten Erkenntnisdrang und einer kühnen Schaffenslust keine Ausgeglichenheit finden, keine feste Stellung einnehmen zu können. Intellekt und Gemüt befehdeten sich in ihm in eigentümlicher Weise. Er verband „feuriges Gefühl mit eiskaltem Verstand, schwärmerisches Bedürfnis nach Idealen mit zweifelnder und verneinender Grübelei.“ [1]) Von der Verherrlichung des Einen und der Lästerung des Anderen glitt er zur Umkehrung in die Extreme. Und immer meinte er die Ausschliesslichkeit der jeweiligen Stellung bis zum äussersten treiben zu müssen. Er erkannte nicht, dass der Erkennende und der Schaffende keine Widersprüche sind, dass die Analyse stets der Synthese bedarf, als ihrer Ergänzung, während jene die notwendige Voraussetzung dieser ist, dass Kunst und Wissenschaft erst zusammen die harmonische Ausgestaltung der menschlichen Seele vollbringen. Sein Mangel an System war deshalb auch ein Mangel an Kunst, d. h. an Herrschaft über das Material. Davon rührt auch das wesentlich Fragmentarische seines Schaffens her.

Es erfüllt mit Trauer, dass das Lebenswerk Nietzsches nur ein Torso ist, dass die wundervollen, fast Goetheschen Möglichkeiten, die in dieser Seele schlummerten, keine Erfüllung fanden.

---

1) Volkelt („Ästhetik des Tragischen“. 1899 S. 269) nennt darum Nietzsches Schicksal ein tragisches.

III.

Physiologische Ästhetik.

1. Der Roman des Zarathustra.

Im Zarathustra-Problem wird das Problem des Dichters, des Künstlers Nietzsche akut — es besteht kein Zweifel, dass er nicht darüber Herr geworden ist. „Auch du, auch du ein Überwundener!“ möchte man ausrufen. Damit die merkwürdige Bibelparodie, welche das Zarathustrabuch darstellt, entstehen konnte, mussten ganz verschiedene Geistesströmungen in Nietzsche zusammenkommen. Im Zarathustra ist in der That das ganze Problem Nietzsche verknotet — ganz heterogene Schichten vereinigen sich da zum Amalgam, mit dessen Analyse der psychologische Chemiker kein sehr leichtes Spiel hat. Was würde ein Geologe sagen, wenn man ihn vor ein ähnlich zusammengesetztes Gebirgsmassiv führte.

„Zarathustra“ gilt als ein dämonisches Buch — sieht man in seine Entstehungsgeschichte hinein, dann verbleichen die Zauber, die es zu umglühen scheinen, und der befremdete Blick bleibt nur auf der Gestalt Nietzsches haften, voll Besorgnis und Angst für eine Zukunft, die das Herrlichste im Schosse tragen und doch zu Missgeburten verurteilt sein könnte.

Von der Höhenphase Nietzsches, die etwa zwischen „Morgenröte“ und „Gaya Scienza“ gipfelt, führt der ästhetische Weg direkt zum Zarathustra. Schon mit der

fröhlichen Wissenschaft fühlte Nietzsche eine „Trunkenheit der Genesung" — es fehlte nicht mehr viel und er begann zu dichten. Aus dem Sabbath seines Geistes wurden Saturnalien.

Zwischen der Gaya Scienza und dem Zarathustra besteht kein gar so gewaltiger Unterschied. Das vierte Buch jenes Werkes klingt in dieselben Töne aus, mit denen dieses beginnt. Auch dort waren Lieder beigegeben, in denen sich ein Dichter auf eine „schwer verzeihliche Weise" über alle Dichter lustig macht. Und das „Unvergleichliche", das Nietzsche später in „hundert Anzeichen" aus der Gaya Scienza klingen lassen wollte, war — der „Zarathustra".

Die Umwandlungen Nietzsches in den Jahren, die dem „Zarathustra" unmittelbar vorangehen, leiten ganz allmählich in die neuen Produktionsprozesse über. Um zwei Dinge nun handelt es sich fortan: erstlich um die Fortbildung von Gedanken aus jenen — allerdings nur in gewissem Sinne — vorbereitenden und einleitenden Phasen, um deren Weiterentwicklung und Erhöhung zum Siegel einer ganzen Epoche, dann aber um das neue Moment, wodurch dieses Buch sich so scharf von den vorhergehenden Werken unterscheidet, dass von ihm an eine neue Entwicklungsperiode gerechnet werden muss.

Was jenes erste Moment anlangt, so hatte Nietzsche in der letzten Phase seiner mittleren Periode den Künstler als einen Pionier und Tirailleur des Lebens anerkannt. Im Zarathustra wird er zum Avantgardenführer und zuletzt wieder so souverän über das Leben, dass er schliesslich allein werteschaffend darüber thront. In dieser Epoche findet die Erhöhung des Menschenideals zum Übermenschen statt — eine ungeheure

Phantasmagorie, ein augenblendendes Lichtmeer, gewoben aus wilder Schönheit und überschwenglicher Heroenkraft.

Dieses Ideal hat seine typische Entstehungsgeschichte. Nietzsche hatte seine mittlere Periode damit geschlossen, dass dem Menschen ein Beispiel, ein Weg, eine Richtschnur zu einer höheren Entwicklung zu geben sei. Zunächst lebte er dieses Beispiel. Er schuf sich ein Idealbild seiner Zukunft und trug es anbetend vor sich her. Über die Schöpfung dieses Ideals giebt jede primitivste Psychologie des Dichters Auskunft. Die Sehnsucht nach einem zukünftigen Zustand giebt die Vision desselben, diese Vision wird als Idealbild hinausprojiziert und sein Schöpfer lebt hinter ihm drein.

Die Wirkung auf die allernächste Umgebung, die von der Lebenskunst gefordert wird, konnte einen Nietzsche nicht befriedigen, also projizierte er sein Lebensideal in ein Dichtungsideal hinein, um mit diesem im weitesten Umfange zur Erhöhung des Menschen zu wirken. Es quälte ihn, dass in der Einsamkeit die Gesänge seiner Seele verhallten. Immer mehr überzeugt von der Grösse seines Ideals, musste sich ihm der Wunsch aufdrängen, es allen Menschen mitzuteilen und die Reden und Selbstgespräche, die zwischen den weidenden Kühen von Sils-Maria oder den Ziegenhirten von Portofino verschwendet waren, zu einem allgemeinen Gut zu machen.

Dies ist die Entstehungsgeschichte des Zarathustra, der sich denn auch, geboren in hohen Wäldern und am heiligen Meer, in ein Kapitel nach dem anderen von 1882 bis 84 schriftlich niederschlug. Aber es ist nicht mehr blosses Aphorismengeröll, das nur locker von einem Ideenzusammenhang verbunden ist — nein,

ein herrschender Gedanke glüht durch den Zarathustrabau hindurch und glänzt noch in der entlegensten Zeile geheimnisvoll auf, so dass es über das Werk sprüht und flirrt und flimmert von Lichtfunken, die alle aus jenem Blitz von Gedanken kommen, der das ganze Lebensbuch krönt, in dem es gipfelt.

In dieser Richtung ist der Zarathustra das Verkündigungsbuch des Übermenschen, das die Ideale lehrt, nach denen Nietzsche selbst lebte, also ein Erziehungsbuch zu seiner Art, ein Katechismus für höhere Menschen. Vollentwickelt steht das Lebensideal da, das Nietzsche in der Stille ausgereift hatte. Dieser Typus von Übermensch, das ist jetzt sein Kunstwerk, das er nun vor den Augen der Menschheit enthüllt, der er einst versprochen hatte, ein Beispiel mit seinem Leben geben zu wollen.

Es ist klar, dass nach alledem der Zarathustra eine Dichtung sein wird. Nietzsche freilich war weit davon entfernt, ihn als Dichtung zu betrachten, er sah ihn vielmehr als das Lebensbuch an, mit dem er seine Lebenskunst krönen wollte. Für ihn war es ein Erfahrungswerk, aufgestellt zur Verkündigung des Übermenschen. Man sollte seine tiefste philosophische Weisheit darin sehen.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass sich Nietzsche täuschte. Die Meinung die er von „seinem Sohn Zarathustra" hat, hält einer tieferen Untersuchung nicht Stand. Wenn selbst die Nietzschephilologen von Weimar alles, „was dem Organ der Phantasie entstammt, als specifisch poetische Produktion des Philosophen", betrachten, dann ist Zarathustra unweigerlich eine Dichtung. Auch Nietzsches Buch ist ein „Spielwerk" den Menschen, eine neue bunte Muschel, die

er vor sie hinschüttete, auch Zarathustra ist „eine schöne heilige Larve", ein „wunderlicher Mummenschanz". Die Schleier der Dichtung und Schönheit, die sich um das Leben legen, flattern gleich „Schmetterlingen und Seifenblasen" um das Buch. Es ist ein alter Menschenglaube, dass sie mehr vom Glück träumen, als irgend ein Sterblicher, und auch Zarathustra-Nietzsche verführte es zu Liedern, diese „leichten, thörichten, zierlichen, beweglichen" Seelchen flattern zu sehen. Wenn die Sonne hinabgeht, schüttet sie Gold ins Meer — und auch der niedergehende Nietzsche umgüldet seinen Untergang noch mit einem purpurnen Reichtum von Traum und Dichtung.

War der Inhalt des Übermenschenideals zunächst empirischer Natur und nur seine Einkleidung poetisch, so wurde das Ideal selbst immer phantastischer. „Wer sein Ideal erreicht, kommt eben damit über dasselbe hinaus", sagte Nietzsche später einmal (VII, 108). So war auch der Übermensch bald überholt und bald — in der höchsten Ekstase — übersprungen. Der Verkündiger des Ideals wuchs selbst in die Rolle desselben hinein und — schrieb aus dieser Rolle heraus seine Schriften. Je mehr ihn der Rausch der Inspiration während der Produktionsdekaden überwältigte und umwölkte, desto mehr identifizierte er sich selbst mit Zarathustra, mit dem Übermenschen. Dort, wo Zarathustra sagt, er selbst sei der Übermensch, transponiert sich das Ideal flugs in den alten Genius. Der Übermensch, das eigentliche ästhetische Ideal der Lebenskunst, ist empirisch und realistisch, der Genius der ganz absurden „ewigen Wiederkunft" ist metaphysisch. Diese Brüche und Verwerfungen, die nun den Zarathustrabau bilden, liegen klar vor Augen.

In der „ewigen Wiederkunft" hat Nietzsche etwas verschluckt, was er nicht verdauen konnte. Der Gedanke ist ästhetischer Natur und ein direkter Abkömmling aus der „ästhetischen Rechtfertigung alles Daseins". Über dieser Idee thront in wolkenloser Höhe der Genius. Er ist also uralt bei Nietzsche und nicht erst 1881 aufgeblitzt, obwohl er in die zu dieser Zeit gehörige Phase gemäss seiner ästhetischen Grundnatur ganz organisch hineinpasst. Von jenem pyramidalen Inspirationsblock bei Surlei, auf dessen Heiligkeit die Nietzsche-Gemeinde dermassen schwört, dass man sich wundern muss, dass sie noch keine Kaaba darum baute, soll aber nicht die Rede sein in einem Buche, in dem Nietzsche selbst über die „Inspiration" so mannigfach Auskunft giebt. Wiederkunft und Höherzüchtung sind absolut unvereinbar, sie schliessen sich gegenseitig aus. In der That ist die ganze Wiederkunft ein Rudiment, ein Fossil von Idee, ein altbackenes Petrefakt, und solange sich bei Nietzsche eine Entwicklung konstatieren lässt, geht sie durch den Übermenschen hindurch, der sich allmählich in die Herrennatur, in den Machtmenschen transformiert. Die Wiederkunft ist entwicklungslos und hängt einfach mit dem Zustand der ästhetischen Kontemplation zusammen, von dem der Fiktion des Genius der erdenklichste Vorschub geleistet wird. Der sich mit Zarathustra und seinem Übermenschen selbst identifizierende Nietzsche ist Genius — wozu braucht es da Entwicklung? Der grösste Mensch ist eben wieder einmal in Zarathustra da. Es ist klar, dass es über einem Dichter, der sowohl den Übermenschen, als auch den Genius verkörpert, je nachdem er sich als Schaffender oder als Schauender verhält, nichts Höheres geben kann.

Der Höhenwahn beginnt also schon mit dieser Identifikation. Der Zarathustra ist darum das an jenen Widersprüchen reichste Buch, in die Nietzsche zeitlebens verstrickt war. So durchkreuzen und verwirren sich darin zwei Ströme, der Strom der empirischen Entwicklung, der 1876 einsetzte und im Zarathustra selbst von einem Orkan gepackt und gepeitscht wird, infolgedessen dieses Buch in einem viel höheren Sinne ein „Kentaur" ist als die „Geburt der Tragödie", und der Strom der metaphysischen Entwicklungslosigkeit, der mit dem Inspirationswahn wieder hereinkam und dem auserwählten Genieexemplar Zarathustra angeboren war. Es bedarf keines Hinweises, dass die Fortbildung der ästhetischen Ideen durchaus dem Übermenschen zufällt. Dieser wird später in den Herrenmenschen umgebogen, den naturalistischen Nachläufer und Enkel Zarathustras, den die Inspiration — von 1885 an — völlig betäubt und überwuchert. Incipit comödia: Physiologische Ästhetik.

Man wäre also berechtigt, den Zarathustra geradezu ein pathologisches Epos zu nennen, in dem die Fabel behandelt wird, wie ein grosser Mensch zum Wahnsinn kommt. Alle Prozesse, die nötig sind, damit der Übermensch zu dem ohnedies nicht sehr fernen Genius überspringe, resp. wieder in den alten Glauben zurückfalle, geben sich darin kund. Das Dramatische in diesem epischen Verlauf wird von der Wiederkunftsidee besorgt, gemäss dem alten Rezept: dass, wenn Nietzsche etwas von einem geistigen Kampfe in sich spürt, der noch nicht einmal ein intellektuelles Scharmützel zu sein braucht, er sogleich eine litterarische Schlacht mit einem geradezu Shakespeareschen Scenengefüge aufführt. Schon der 2. Akt klingt in die ewige

Wiederkunft aus. Es wird dramatisch, sobald sie heraufkommt. Sobald alle bedingenden und beziehenden Stricke zerrissen sind, die den Übermenschen an der Erde halten, tanzt er zum Genius verwandelt, entfesselt und frei aller Ketten. Nietzsche war nicht für das langsame Bauen geschaffen. Wie ein Kind, das seines Spielzeugs überdrüssig wurde, wirft er alle Luftschlösser um, die er zur Wohnstätte seines Helden aufgeführt hatte. Im Reich der Wiederkunft baut Niemand. Bis an sein Lebensende hat Nietzsche diesen Widerspruch mit sich getragen, ohne ihn bemeistern zu können. Der Titel des geplanten ästhetischen Hauptwerkes: „Dionysos oder die ewige Wiederkunft" zeigt an, dass von einer Überwindung jener unheilvollen Verkoppelung überhaupt keine Rede sein konnte.

Was den Stil betrifft, so sind die vier Stücke, in die das Buch zerfällt, ebensowenig aus einem Guss. Die Vorrede ist episch, die ersten Bücher sind ruhig, gehalten, klar, von einer wundervollen Anschaulichkeit in Bildern und Gleichnissen, wie Nietzsche überhaupt poetische Ausdrucksmittel von unerhörter und ungeheurer Kühnheit zu Gebote standen. Die letzten Teile sind schon heftig, heiss, bilderwirrig, mit inadäquaten Symbolen durchsetzt, ja oft schon bizarr und grotesk. Die Phantasie geht ihm durch — das merkt man, wenn eine lyrische oder gleichnisartige Bilderrede bis zum äussersten gepeitscht wird und schliesslich noch in onomato-poetische Wortspiele und Klangbilder umbricht.

Das alles ist aber erst ein Vorgeschmack des Proteusproblems, das im Zarathustra steckt.

Die Geniekritik entsendet noch bis ins Jahr 1885 eine geheime unterirdische psychologische Strömung.

Nietzsche ist darin durchaus antiartistisch, verhöhnt den Dichter, analysiert sein Schaffen auf eine grausame Weise und stellt ihn als Lügner und Götzenbildner an den Pranger. Darin also, im Hass gegen alle Dichtung, bleibt er kritisch gesinnt; theoretisch wenigstens scheint ihm die Gefährlichkeit aller solcher Phantasmagorien bis 1885 etwa klar geblieben zu sein. Der „alte Zauberer" im Zarathustra ist niemand anders als Wagner — damit fällt ein brillantes Licht auf die Stellung, die Nietzsche zum Künstler in dieser Zeit einnimmt. Diese theoretische Unterströmung, in der sich Nietzsches letzte Besonnenheit gegen das Phantasieren wehrte, bricht auch ein paarmal im Zarathustra laut heraus. So macht sich die grosse historische Epoche Nietzsches auch in seinem vermeintlichen Hauptwerk geltend. Nietzsche täuschte sich selbst, indem er es zu einem Erfahrungsbuch stempeln wollte. Nun ist aber beglaubigt — sowohl im Zarathustra selbst als auch in der Autobiographie „Ecce homo" — dass Nietzsche während der Produktionsdekaden von Inspiration und Wahn umschauert war und sich in der Umwölkung so selig fühlte, wie ein Opiumraucher. Ja, Nietzsche ging noch weiter. Er pries den begeisterten Rauschzustand der Inspiration, den er in jener unterirdisch weiter gehenden Kritik ausgerottet wissen wollte, als etwas Heiliges. Er widerlegt sich also in einem Atem: denn sofern er die schöpferische Intuition preist, ist er unweigerlich Dichter! Davon will er aber nichts wissen, denn seine Inspiration soll offenbar mit der des gewöhnlichen Poeten nicht das Mindeste zu schaffen haben. Die Produktion des Zarathustra wollte er durchaus nicht mit „Litteratur-Macherei" verwechselt wissen; er sträubte sich aufs

heftigste dagegen, unter die „Schriftsteller" gerechnet zu werden. Und dennoch gesteht er, dass auch sein Übermensch ein Götzenbild sei, ein geträumtes Phantasieprodukt. Ein Lebenswerk ersten Ranges wollte Nietzsche geschaffen haben, aber es ist doch nur eine Dichtung, ein Roman, ein Märchen.

Die geniekritische Gesinnung Nietzsches wird nicht weniger in den Entwürfen, wie in der Ausführung sichtbar. Ursprünglich standen noch mehr Dionysier auf der Proskriptionsliste, als später getroffen wurden: „Dichter; Genies (von den ›Pfauen‹); Schauspieler; Erhabene (für die Schönheit); Romantiker (Mond)." In verschiedenen Entwürfen des dritten Teils kehrt der „Hohn auf die Künstler" wieder: „Ihre kurze Triebkraft, — sie bleiben bei dem Abbilde ihres Ideals stehen und folgen dem Ideale nicht selber mehr nach — Spottlied. Und gar die Empfänger! Es sollten Lehrer sein, — diese Künstler! — Wahrer Sinn vom Ruhme: ich will ein Sporn sein und blutig ritzen alle Kommenden" (XII, 250).

Bestenfalls sind die Künstler die in allen Wertschätzungen abhängigen kleinen Vollender. — Unter den höheren Menschen, die im vierten Teil zu Zarathustra kommen, ist auch der Dichter: „im Grunde nach wilder Freiheit gelüstend, wählt er die Einsamkeit und die Strenge der Erkenntnis." Das Genie wird darin als „Anfall von Wahnsinn" bezeichnet. Eine Dialogstelle vom „Dichter" könnte ganz gut in das Kapitel vom alten Zauberer gehören: „Sprachst du von dir oder von mir? Aber ob du nun mich oder dich verrietest, du gehörst zu den Verrätern, du, der Dichter! Schamlos gegen das, was du lebtest, dein Erlebnis ausbeutend, dein Geliebtestes zudringlichen

Augen preisgebend, dein Blut in alle trockenen, ausgetrunkenen Becher eingiessend, du Eitelster" (XII, 297).

In den Bruchstücken zu den Liedern Zarathustras findet sich der Ausspruch:

„Oh, diese Dichter!
Hengste sind unter ihnen,
Die auf eine säuische[1]) Weise wiehern."

Man lese doch die Verse „Dichters Berufung" und merke, was Nietzsche in sonnigen Augenblicken, die aber immer noch nicht sonnig genug waren, dass er nicht dichtete, von der „heiligen Organik des dichterischen Schaffens" hielt.

„Schiefe Sprüchlein voller Eile,
Trunkne Wörtlein, wie sichs drängt!
Bis ihr Alle, Zeil an Zeile,
An der Tiktak-Kette hängt.
Und es giebt grausam Gelichter,
Das dies — freut? Sind Dichter — schlecht?
— »Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter«.
Achselzuckt der Vogel Specht" (V, 350).

Durch die Ironie dieser Selbstverspottung klingt ein bitterer Ernst. In den Zarathustra-Sprüchen steigert sich dieser einmal zu dem gequälten Seufzer:

„Ich bin nur ein Wortemacher:
Was liegt an Worten!
Das liegt an mir."

1) Unter den Nietzsche-Philologen scheint man unklar darüber zu sein, ob diese Hengste auf eine „säuische" oder „keusche" Weise wiehern. Die Herausgeber des Bandes VIII (letzte Auflage S. 391) halten „keusches" Gewieher für richtiger. Die Nietzschekenner, die das grobe Wort: „Zola, oder die Freude zu stinken" im Gedächtnis haben, werden einig sein, jene Hengste „säuisch" wiehern zu lassen.

Aus dem Lied der Schmermut, das der alte Zauberer singt, dröhnt diese Erkenntnis gellend heraus:

„Der Wahrheit Freier? Du? —
Nein! Nur ein Dichter!
Ein Tier, ein listiges, raubendes, schleichendes
Das lügen muss,
Das wissentlich, willentlich lügen muss,
Nach Beute lüstern,
Bunt verlarvt,
Sich selbst zur Larve,
Sich selbst zur Beute.
Das — der Wahrheit Freier? . . .
Nur Narr! nur Dichter!
Nur buntes redend,
Aus Narrenlarven buntes herausredend,
Herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,
Auf Lügen-Regenbogen,
Zwischen falschen Himmeln
Herumschweifend, herumschleichend —
Nur Narr! Nur Dichter!"

. . . . . .

Auch Nietzsche-Zarathustra ist

„Von einer Wahrheit
Verbrannt und durstig,
Dass er verbannt sei
Von aller Wahrheit!
Nur Narr? Nur Dichter?"

. . . . . .

„Selbstkenner!
Selbsthenker!
Oh Zarathustra."

Im „Zarathustra" selbst sind diesem Problem ganze Abschnitte gewidmet. Dort heisst es von den Dichtern: (VI, 186).

„Gesetzt, dass jemand allen Ernstes sagte, die Dichter lügen zu viel: so hat er recht, — wir lügen zu viel.

Wir wissen auch zu wenig und sind schlechte Lerner: so müssen wir schon lügen.

Und wer von uns Dichtern hätte nicht seinen Wein verfälscht? Manch giftiger Mischmasch geschah in unseren Kellern, manches Unbeschreibliche ward da gethan.

Und weil wir wenig wissen, so gefallen uns von Herzen die geistig Armen, sonderlich, wenn es junge Weibchen sind!

. . . . . Und als ob es einen besonderen geheimen Zugang zum Wissen gäbe, der sich denen verschütte, welche etwas lernen; so glauben wir an das Volk und seine »Weisheit«.

Das aber glauben alle Dichter: dass, wer im Grase oder an einsamen Gehängen liegend die Ohren spitze, etwas von den Dingen erfahre, die zwischen Himmel und Erde sind.

. . . . . Ach, es giebt soviel Dinge zwischen Himmel und Erde, von denen sich nur die Dichter etwas haben träumen lassen!

Und zumal über dem Himmel: denn alle Götter sind Dichter-Gleichnis, Dichter-Erschleichnis!

Wahrlich immer zieht es uns hinan — nämlich zum Reiche der Wolken: auf diese setzen wir unsere bunten Bälge und heissen sie dann Götter und Übermenschen: —

Sind sie doch gerade leicht genug für diese Stühle! — Alle diese Götter und Übermenschen!

Ach, wie bin ich all des Unzulänglichen müde, das durchaus Ereignis sein soll! Ach, wie bin ich der Dichter müde!"

Und nach einem tiefen Schweigen fährt Zarathustra fort:

„Ich wurde der Dichter müde, der alten und der neuen: Oberflächliche sind sie mir alle und seichte Meere.

. . . . Gespenster-Hauch und -Huschen gilt mir all ihr Harfen-Klingklang: was wussten sie bisher von der Inbrunst der Töne! —

Sie sind mir auch nicht reinlich genug: sie trüben alle ihr Gewässer, dass es tief scheine.

. . . . Ach, ich warf wohl mein Netz in ihr Meere und wollte gute Fische fangen; aber immer zog ich eines alten Gottes Kopf herauf.

. . . . . Sie lernten vom Meere auch noch seine Eitelkeit: ist nicht das Meer der Pfau der Pfauen?

Wahrlich, ihr Geist selber ist der Pfau der Pfauen und ein Meer von Eitelkeit!

Zuschauer will der Geist des Dichters: solltens auch Büffel sein!

Aber dieses Geistes wurde ich müde, und ich sehe kommen, dass er seiner selber müde wird.

Verwandelt sah ich schon die Dichter und gegen sich selber den Blick gerichtet.

Büsser des Geistes sah ich kommen: die wuchsen aus ihnen."

Aber auch Zarathustra-Nietzsche dachte nicht genug in die Tiefe, und wenn er dachte, dann zog er stets eines alten Gottes Kopf herauf und hiess ihn

„Übermensch". Nietzsche ward kein „Büsser des Geistes". Er ward immer mehr zum Dichter. In dem Gespräche, das Zarathustra später mit dem alten Zauberer führt, findet Nietzsche keine Waffe und keine Rechtfertigung für sich selber.

„Du Schauspieler aus dem Grunde!" spricht Zarathustra (VI, 371). „Du bist falsch: was redest du von Wahrheit! Du Pfau der Pfauen, du Meer der Eitelkeit! Was spieltest du vor mir?" —

„Den Büsser des Geistes, den Zarathustra selbst erfunden hatte, den Dichter und Zauberer, der gegen sich selber endlich seinen Geist wendet, den Verwandelten, der an seinem bösen Wissen und Gewissen erfriert."

Zarathustra sagt darauf:

„Ich errate dich wohl: Du wurdest der Bezauberer aller, aber gegen dich hast du keine Lüge und List mehr übrig, — Du selber bist dir entzaubert!

Du erntetest den Ekel ein, als deine eine Wahrheit. Kein Wort ist mehr an dir echt, aber dein Mund: nämlich der Ekel, der an deinem Munde klebt!"

In seinen lichten Momenten war Nietzsche sich selber entzaubert; der Künstler, den seiner Künste ekelt — das ist der nüchterne Zarathustra. Die Klage des alten Zauberers gilt auch von seinem Übermenschen:

„Einen grossen Menschen wollte ich vorstellen und überredete viele: aber diese Lüge ging über meine Kraft."

Ja, von Nietzsche selber gilt, was er in seiner zweiten Zarathustrarede schon sagt:

„Vieles krankhafte Volk gab es immer unter denen, welche dichten und gottsüchtig sind; wütend

hassen sie den Erkennenden und jene jüngste der Tugenden, welche heisst: Redlichkeit.

Rückwärts blicken sie immer nach dunklen Zeiten; da freilich war Wahn und Glaube ein ander Ding; Raserei der Vernunft war Gottähnlichkeit und Zweifel Sünde."

Alle diese Zeugnisse, die meistens dem Zarathustrabuch selbst entnommen sind, legitimieren es ungezwungen als eine Dichtung. Dieses Urteil wird bestärkt durch die folgende Untersuchung des Produktionszustandes. Während Zarathustra das künstlerische Schaffen unter Kritik stellt, verherrlicht er sein eigenes Schaffen aufs äusserste. Auch wenn von Nietzsche keine Selbstzeugnisse vorhanden wären, das Zarathustrabuch selber enthält schon alle Beweisstücke für seinen Produktionszustand. Nietzsche glaubte die Romantik besiegt zu haben und dabei hing das typische Romantiker-Verhängnis schon senkrecht über seinem Scheitel, bereit, auf ihn herabzustürzen.

Die Schöpfung des Zarathustra ging nicht weniger in trunkener Lust vor sich, als die der Geburt der Tragödie. Aus halkyonischen Zaubern ist er geboren. Sobald Nietzsche vom Zarathustra „überfallen" wurde, begann er „aus dem Brunnen der Ewigkeit" heraus zu reden. Wie ein Seher und Sänger, den der Geist anfällt, wandelte er über die Berge. Auch seine Seele glich einer dunkeln Wolke, die einst Blitze gebären soll. Wie ein Umleuchteter, in der Verzückung Verwandelter ging er, schaffend aus brausender Seele. Schauernd unter „der Schönheit heiligem Lachen und Beben", „kochte Zarathustra-Nietzsche im eigenen Safte" sein Buch, voll von „abgründlichen Gedanken". „Fast zu heftig strömst du mir, Quell der Lust", ruft

er aus. „Zum Blitze bereit im dunklen Busen und zum erlösenden Lichtstrahle, schwanger von Blitzen, die Ja! sagen, Ja! lachen, zu wahrsagerischen Blitzstrahlen“ — so fühlt sich die wahnschaffene Seele „bereit und reif gleich glühendem Erze, blitzschwangerer Wolke und schwellendem Milch-Euter“. — „Überreich und schwer, ein Weinstock mit schwellenden Eutern und gedrängten braunen Goldweintrauben“ hängt sie über der Erde. „Oh, gesegnete Stunde des Blitzes!“ jubelt Zarathustra. So redet der Inspirierte, der mit Flammenzungen verkündigt. So war auch Zarathustra-Nietzsche einer jener Rätseltrunkenen und Zwielichtfrohen, deren Seele „mit Flöten zu jedem Irrschlunde gelockt wird“. Auch er erriet lieber, als dass er erschloss. Aber er fragte nicht darnach, ob das auch richtig war, was er geraten hatte. Den Krampf und die Wonne der Entrückung konnte Nietzsche von nun an nicht mehr entbehren. Immer mehr tanzte er sich in „goldsmaragdenes Entzücken“ hinein.

Noch zwar hält er daran fest, dass man nur dann ein König des Geistes wird, wenn man ein Blutzeuge der Wahrheit ist und „mit Blut und Sprüchen“ schreibt: „Von allem Geschriebenen liebe ich nur das, was einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist“ — ein Wort, das turmhoch aus diesem Gebirge von Meinungen, aus der zackigen Kette von Sprüchen und Aphorismen ragt. Aber immer tiefer tauchte er in der Seligkeit seiner Gesänge unter: „Sprich nicht, singe mir, meine Seele!“ Die neue Wendung erscheint ihm selbst nicht unbedenklich: „Dass ich wieder singen müsse, — den Trost erfand ich mir und diese Genesung: wollt ihr auch daraus wieder ein Leier-Lied machen.“ Aber

der Sturm, der in der Seele des Halkyoniers wühlt, ist nur mit Liedern zu bändigen: „Singe und brause über, oh Zarathustra, heile mit neuen Liedern deine Seele: dass du dein grosses Schicksal tragest, das noch keines Menschen Schicksal war." — „Sind denn alle Worte nicht für die Schweren gemacht? Lügen dem Leichten nicht alle Worte? Singe! Sprich nicht mehr!"

Auf diesem Wege empfing der Dichter immer mehr Rechtfertigung. Eine wilde Glut des Schaffens kam über Nietzsche-Zarathustra:

„Meine weise Sehnsucht schrie und lachte also aus mir, die auf Bergen geboren ist, eine wilde Weisheit wahrlich! — meine grosse flügel-brausende Sehnsucht!

Und oft riss sie mich fort und hinauf und hinweg und mitten im Lachen: da flog ich wohl schaudernd, ein Pfeil, durch sonnentrunkenes Entzücken:

— hinaus in ferne Zukünfte, die kein Traum noch sah, in heissere Süden, als je sich Bildner träumten: dorthin, wo Götter tanzend sich aller Kleider schämen:

— dass ich nämlich in Gleichnissen rede und gleich Dichtern hinke und stammele: und wahrlich, ich schäme mich, dass ich noch Dichter sein muss!"

Bald wird der Dichter heilig gesprochen als der einzig Wahrhaftige: in den Medusenhymnen von 1884:

„Der Dichter, der lügen kann,
Wissentlich, willentlich,
Der kann allein Wahrheit reden".

Die Logik hat hier nichts mehr zu sagen. Von der reinen Erkenntnis wollte Nietzsche nichts wissen.

„Freiheit von Fieber ist noch lange nicht Erkenntnis", lässt er einmal Zarathustra sagen. Dann ist Erkenntnis etwa das, was aus dem Fieberrausch geboren wird? Nietzsche wollte mit aller Gewalt über den Künstler hinaus, aber er konnte nicht. Dass er sein Thun begrifflich rechtfertigen musste, das war schon ein verzweifeltes Mittel. Die holde Unbefangenheit des echten Künstlers war ihm versagt. Nietzsche war viel zu intellektuell, zu bewusst, um seiner Dichterseele ganz froh werden zu können. So sehr ihn auch die überschäumende Produktionskraft beseligte, er war doch anfänglich noch unruhig, wenn er ihr nachher nicht eine intellektuelle Billigung erteilen konnte. Aber immer mehr übertäubt das Glück des Schaffens diesen Wunsch. Bald war auch er nur noch ein „Beständig-Schaffender", eine „Mutter von Mensch, im grossen Sinne des Wortes, ein solcher, der von nichts, als von Schwangerschaften und Kindsbetten seines Geistes mehr weiss und hört", auch er brachte Werke hervor, denen er „mit seinem Urteile längst nicht mehr gewachsen" war. Er kannte sein Kind Zarathustra schlecht! Jeder Künstler liebt seine Kinder am meisten, aber zum Zarathustra hegte Nietzsche die „Affenliebe" einer Mutter.

Wenn die Lieblingsform der Losmachung, der Nietzsche huldigte, die künstlerische war, wenn es richtig ist, dass er stets ein Bild dessen entwarf, was ihn bis dahin gefesselt hatte, so bleibt es doch ein Problem, ob dies auch auf das Ideal des Übermenschen zutrifft. Denn Nietzsche hat zweifellos sein Bild noch jahrelang nach der Vollendung des Zarathustra in der Seele getragen, gleichsam in einer idealen Konkurrenz mit dem Genius; die Idee der ewigen Wiederkunft

war nicht mächtig genug, den Übermenschen ganz zu verschütten.

Nun aber ist der Beweis zu erbringen, dass der Übermensch vornehmlich ein ästhetisches Ideal ist. Bei dem Zusammentragen der Elemente, aus denen diese Schöpfung bestehen soll, geht Nietzsche zunächst ganz empirisch vor, vermag es aber dann doch nicht, seinem Helden den ersehnten Wirklichkeitscharakter zu verleihen. Dass dieser Überheld aus der Sehnsucht geboren ist, bestätigte Nietzsche selbst: „Wo ich nicht fand, was ich brauchte, musste ich es mir künstlich erzwingen, zurechtfälschen, zurechtdichten (— und was haben Dichter je anderes gethan? und wozu wäre alle Kunst in der Welt da?)“ (II. Vorrede von 1886.) So glühte im Auge Zarathustras, das die ganze Thatsache Mensch in ungeheurer Tiefe unter sich sah, eine Vision auf. Den neuen Stern, den Nietzsche am Menschheitshimmel aufblitzen sah, taufte der Sterndeuter „Übermensch“. Sofern Nietzsche-Zarathustra den Übermenschen schaffen will, ist er ein Dichter; wie der Künstler überhaupt ein Götterbildner ist, will Nietzsche „wie ein Künstler an dem Tagewerk arbeiten“, den Übermenschen zu schaffen (XII, 212). An Stelle des Genies setzte er den Menschen, der „über sich selber den Menschen hinaus schafft (gegen die Kunst der Kunstwerke)“ (XII, 197). An Stelle der toten Kunstwerke soll der Mensch selber treten; der Übermensch soll das Kunstwerk des Menschen sein.

„Gott ist eine Mutmassung“, meint Zarathustra; „aber ich will, dass euer Mutmassen nicht weiter reiche, als euer schaffender Wille“, dass euer Mutmassen begrenzt sei in der Denkbarkeit .... „dies bedeute euch Wille zur Wahrheit, dass alles verwandelt werde in

Menschen-Denkbares, Menschen-Sichtbares, Menschen-Fühlbares!"

Zarathustra ist zunächst noch nicht so streng, die eigene Umschaffung zum Übermenschen zu fordern — aber zu seinen Vätern und Vorfahren sollen sich die Menschen machen. Einstweilen ging er unter Menschen, wie „unter den Bruchstücken und Gliedmassen von Menschen", wie unter Fragmenten der Zukunft, die er schaute: „Ein Seher dessen, was kommen muss, ein Wollender, ein Schaffender".

In dithyrambischen Tönen schildert Nietzsche seine Sehnsucht:

„Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Rätsel und grauser Zufall.

„Und wie ertrüge ich es, Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Rätselrater und der Erlöser des Zufalls wäre!" (VI, 206.)

„Im Steine schläft mir ein Bild, das Bild meiner Bilder!" (VI, 125.)

„In die Höhe will es sich bauen mit Pfeilern und Stufen, das Leben selber: in weite Fernen will es blicken und hinaus nach seligen Schönheiten, — darum braucht es Höhe".

Solch' goldene Worte, die des Übermenschen Schönheit künden, warf Nietzsche den Thaten voraus, die er nicht hielt, und in köstlichen Farben glänzt dieser aus Traum und Schatten gewobene Regenbogen, den ein Dichter über die Treppen des Übermenschen gewölbt hat.

Nietzsche schuf das Bild des Übermenschen nach seinem eigenen Bilde. Der dithyrambische Künstler von 1871 ist nicht nur das Bild des präexistenten

Dichters des Zarathustra, wie Nietzsche 1888 aussprach, sondern auch das Bild des Übermenschen selber. Der Mensch soll zur Schönheit erzogen werden, von diesem flammenden Wunsch strömt Zarathustra über. „Nicht ein Geschmack, sondern ein Hunger soll euch Schönheit sein: eure Notdurft soll euch Schönheit heissen: oder ich will euch nicht" (XII, 242). Und Übermenschenästhetik ist es auch, wenn Nietzsche die heile gesunde Selbstsucht selig preist, die aus mächtiger Seele quillt: „zu welcher der hohe Leib gehört, der schöne, sieghafte, erquickliche, um den herum jedwedes Ding Spiegel wird." Auch die spätere Transformierung des Ideals des Übermenschen in das des Machtmenschen ist von Ästhetik getragen. Der „letzte Jünger und Eingeweihte des Gottes Dionysos" will den Menschen nicht nur stärker, böser und tiefer machen, — sondern auch schöner! Der Typus Mensch soll nicht nur die höchste Mächtigkeit, sondern auch die höchste Pracht erreichen.

Soviel Empirisches und Irdisches Nietzsche auch um seinen „Übermenschen" hängt — etwas „Hinterweltlerisches" bleibt doch an ihm haften und man merkt ihm an, dass er aus dem Wahn geboren ist. Auch dieser neue Gott war noch Menschenwerk; auch dieses „Gespenst" kam Nietzsche aus der eigenen Asche und Glut. „Wollt nichts über euer Vermögen", hatte Zarathustra gemahnt; sobald in seinem Ideal keine Möglichkeit zur Verwirklichung mehr lag, wurde auch er ein „feiner Falschmünzer und Schauspieler". „Was helfen alle Blasebälge", möchte man mit Zarathustra klagen. „Zuletzt fährt der Wind heraus; zuletzt platzt ein Frosch, der sich zulange aufblies."

Je mehr sich noch dazu die Umsetzung des Über-

menschen in den Genius näherte, desto mehr musste sich das erste Ideal ins Ungeheure steigern. Denn „mit Taubenfüssen" kam schon der Gedanke der ewigen Wiederkunft. Zarathustra, der ursprünglich nur Vorläufer eines Kommenden sein wollte, meldete sich nun selber an mit seinen Sprüchen. Der Verkündiger dessen, dass der Blitz kommt, fühlt sich zunächst noch Verkündiger, bald aber selber als Blitz. Die Selbstvollendung Zarathustras gipfelte im Wahn des Vollendetseins. Es geht einem in der That dieser Entwicklung des Zarathustra gegenüber wie jenem vesuvianischen Feuerhund, der „beschämt seinen Schwanz einzog, auf eine kleinlaute Weise Wau! Wau! sagte und in seine Höhle hinabkroch"!

Und in späteren lichten Momenten hat Nietzsche wirklich ein herbes ernstes Wort gefunden, das grell hinzuckt über den Übermenschen und seinen Dichter: „Ich suchte nach grossen Menschen und fand immer nur die Affen und Schauspieler ihres eigenen Ideals" (VII, 98 u. VIII, 66).

Die Ästhetik des Übermenschen setzt sich in die physiologische Ästhetik hinein fort. Doch ist mit jener der ästhetische Gehalt des Zarathustra nicht erschöpft. Die Schönheitswertung wirft überallhin ihre glänzenden Lichter.

Man sollte nicht vermuten, im Zarathustra ein Kapitel über das „interesselose Wohlgefallen" zu finden, in dem Kant eine Lektion erhält, die in der „physiologischen Ästhetik" aufs heftigste wiederholt wird. Nietzsche hat wohl mehr an das „interesselose Anschauen" gedacht, als er „von der unbefleckten Erkenntnis" handelte:

„Glücklich zu sein im Schauen, mit erstorbenem

Willen, ohne Griff und Gier der Selbstsucht — kalt und aschgrau am ganzen Leibe, aber mit trunkenen Mondesaugen!

„Das wäre mir das Liebste, — also verführt sich selber der Verführte — die Erde zu lieben, wie der Mond sie liebt, und nur mit dem Auge allein ihre Schönheit zu betasten!

. . . . . „Wo ist Schönheit? Wo ich mit allem Willen wollen muss; wo ich lieben und untergehen will, dass ein Bild nicht nur Bild bleibe.

. . . . . „Aber nun will euer entmanntes Schielen »Beschaulichkeit« heissen! Und was mit feigen Augen sich tasten lässt, soll »schön« getauft werden! Oh, ihr Beschmutzer edler Namen!" (VI, 180).

Und die Strophen, in denen erzählt wird, wie die Schönheit herabkommt, wie der Erhabene Schönheit gewinnt, sind durchaus in Ästhetik getaucht:

„Noch hat seine Erkenntnis nicht lächeln gelernt und ohne Eifersucht sein; noch ist seine strömende Leidenschaft nicht stille geworden in der Schönheit.

„Wahrlich, nicht in der Sattheit soll sein Verlangen schweigen und untertauchen, sondern in der Schönheit! Die Anmut gehört zur Grossmut des Grossgesinnten.

. . . . . „Aber gerade dem Helden ist das Schöne aller Dinge schwerstes. Unerringbar ist das Schöne allem heftigen Willen,

. . . . „Mit lässigen Muskeln stehn und mit abgeschirrtem Willen: das ist das Schwerste euch allen, ihr Erhabenen!

„Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare: Schönheit heisse ich solches Herabkommen!" (VI, 172).

Hierher gehört auch jene ästhetische Mahnung an höhere Menschen, „kleine gute vollkommene Dinge" um sich zu stellen, deren goldene Ruhe das Herz heilt. Man würde sie kaum im Zarathustra suchen, wenn man es nicht eben mit Nietzsche zu thun hätte. Und wiederum bewährt sich die künstlerische Sehnsucht Zarathustras gegenüber der Gestalt des hässlichsten Menschen.

Zarathustra gesteht: „Nur im Tanz weiss ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden!" Für seine göttlichen Beine ist auch der Himmel nur ein Tanzboden. Dass Nietzsche alle diese Gesänge im Gehen, im Schreiten, im Tanzen concipiert, das hängt aufs innigste mit den motorischen Zuständen zusammen, von denen die Verzückung, die Inspiration begleitet wird. Es ist sehr geraten, dem Tänzer Nietzsche zu misstrauen — denn es ist der Wahn, der ihn tanzen macht und wenn er den Tanz rühmt, verherrlicht er damit nur die Inspiration. Gelegentlich der dritten Produktionsdekade schreibt Nietzsche einmal: „Die Muskelbehendigkeit war bei mir immer am grössten, wenn die schöpferische Kraft am reichsten floss ... Der Leib ist begeistert: lassen wir die Seele aus dem Spiel."[1]) Es dauerte nicht mehr lange und der schwebende Zustand, in dem man während des Traumes zu fliegen glaubt, wird für Nietzsche ein beneidenswertes Glück. Nun ist er selig im „Gefühl einer gewissen göttlichen Leichtfertigkeit", er empfindet ein „nach Oben" ohne Spannung und Zwang, ein „nach Unten" ohne Herablassung und Erniedrigung, ohne Schwere. Der „Auf-

1) Zukunft, Bd. 21, 1897 (S. 11). Elisabeth Förster-Nietzsche: „Wie der Zarathustra entstand."

schwung", wie er von Dichtern beschrieben wird, erscheint ihm gegen jenes „Fliegen" gehalten, noch viel zu erdenhaft (VII, 124). — „Vergesst mir auch die Beine nicht", hatte der Tänzer Zarathustra einmal gesungen. „Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch, ihr steht auch auf dem Kopf!"

Über den Produktionszustand, in dem der Zarathustra geschaffen wurde, stehen schliesslich noch einige Selbstzeugnisse Nietzsches zur Verfügung, die man nicht ohne Ergriffenheit lesen kann.

1883 schrieb er aus Sils-Maria an seine Schwester: „Ich will damit zu Ende kommen und von dieser Expansion des Gefühls erlöst sein, die solche Produktionen mit sich führen: es ist mir öfter der Gedanke gekommen, dass ich an so etwas plötzlich sterbe." ... „Du kannst dir von der Vehemenz solcher Entstehungen nicht leicht einen zu grossen Begriff machen. Darin aber liegt ihre Gefahr." [1])

In dieser Zeit scheint Nietzsche noch ein Bewusstsein von der Gefährlichkeit dieser dionysischen Entzückungen gehabt zu haben, doch erwähnte er diese schon damals in seinen Gesprächen als etwas Ausserordentliches. In wenigen Jahren muss aber der dionysische Wahn völlig über ihn Herr geworden sein, denn in seiner Autobiographie „Ecce homo" aus dem Jahre 1888 ist er von der Göttlichkeit der Zarathustra-Produktion so überzeugt, wie ein Prophet des alten Bundes von der seiner Offenbarungen.

„Hat jemand, Ende des 19. Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten?" fragt er hier und beschreibt es:

1) Zukunft a. a. O.

„..... Der Begriff Offenbarung in dem Sinne, dass plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, etwas sichtbar, hörbar wird, etwas, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Thatbestand. Man hört — man sucht nicht; man nimmt — man fragt nicht, wer da giebt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern — ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheuere Spannung sich mitunter in einen Thränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommenes Aussersichsein mit dem distinktesten Bewusstsein einer Anzahl feiner Schauder und Überrieselungen bis in die Fusszehen; eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, als eine notwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses ..... Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturme von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit. Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, alles bietet sich als der nächste, der wichtigste, der einfachste Ausdruck an. Es scheint wirklich, um an ein Wort Zarathustras zu erinnern, als ob die Dinge selber herankämen und Gleichnis sein möchten ..... Dies ist meine Erfahrung von Inspiration; ich zweifle nicht, dass man Jahrtausende zurückgehen muss, um jemanden zu finden, der mir sagen darf: ›Es ist auch der meine.‹ [1])

[1]) Zukunft a. a. O.

Wenn man diesem psychologischen Befunde Nietzsches etwas hinzufügen wollte, müsste man nur längst gesagte Dinge rekapitulieren. In der „physiologischen Ästhetik" kehrt das alles wieder. Die analogen Beobachtungen Schopenhauers und Wagners lehren in ähnlicher Weise, was es mit dem „Aussersichsein" auf sich hat. Aber sie hatten eine eiserne Gesundheit vor Nietzsche voraus, der Rausch des Schaffens schadete ihnen nichts. Abgesehen jedoch von der Unzerstörbarkeit der physischen Konstitution der beiden Meister, täuschten sie sich über die Wünschbarkeit ihres Zustandes nicht weniger als Nietzsche. Aus eigenem Brande wohl ist diesem die eigene Lehre gekommen, aber er ist auch wirklich daran verbrannt.

2. Physiologische Ästhetik.

Es war Nietzsches Verhängnis, seine bittere Notwendigkeit, dass nun wieder die Dionysien seiner Jugend heraufsprühten. Der neue Kunstbegriff, der in der Zarathustraproduktion praktisch zu Tage trat, verlangte auch nach seiner theoretischen Ausgestaltung. Diese erfolgte in den Jahren 1885—88. Zusammengehalten mit dem Ideal des Machtmenschen, das diese Zeit erfüllt, könnten die neuen ästhetischen Werte wohl als die extremste Steigerung der Lebenskunst aufgefasst werden, die sich weit über die Ästhetik des Übermenschen, ihre Durchgangsphase, hinaus entfaltet hat. Aber der neuerstandene Dionysos stattet diese Werte wiederum mit einem solchen Mass von Heiligkeit und Überschwänglichkeit aus, dass sie weit eher aus der berüchtigten „Artistenmetaphysik", als aus der Lebenskunst geboren sind.

Hinter alledem verbirgt sich nämlich nur ein Standpunktswechsel. Kaum ein Lustrum hat Nietzsche seine ästhetischen Urteile vom Standpunkte des Kunstgeniessenden aus gefällt, jetzt aber ist der Kunstproduzierende wieder so sehr Herr in ihm geworden, dass er sich eine andere Stellung zur Kunst als eine höchst subjektive gar nicht denken kann. Die Wissenschaft ist überwunden, Nietzsche fühlt sich wieder als

Künstler. Die alten dionysischen Ideale glänzten wieder vor ihm auf; soweit er Künstler war, standen ihm gar keine anderen zur Verfügung. Die dritte Periode stellt in diesem Sinne auch nur eine Analogie zur ersten dar. Die Verschiebungen in dem System, das Nietzsche für die Kunstproduktion aufstellt, haben allerdings in der seitherigen Weiterentwicklung ihren Grund. In der Hauptsache aber knüpft Nietzsche doch wieder an jene Doppelheit der Künste an.

Die Zarathustra-Produktion veränderte Nietzsches Stellung zur Wissenschaft auf eine radikale Weise. Davon zeugen alle Vorreden, die er im Jahre 1886 geschrieben hat. Man könnte es das Jahr der Umwertung nennen, denn er wandte darin alle Interpretationskünste an, um seinem gegenwärtigen Zustande eine Tradition zu gewinnen. Dabei ist ihm freilich zuzugestehen, dass er nicht viel Mühe aufzuwenden hatte.

Die mittlere Periode galt nun als „ein Stück Wüste, Unglaube, Erschöpfung, Vereisung". Auf den „theoretischen Menschen" häuft sich nun wieder aller Hass. Die Wissenschaft ist nun wieder ein „Problem" — von neuem wird sie mit grimmigem Spott überhäuft. Gegen sie hauptsächlich schleuderte er die Anklage, Ursache der modernen Dekadence, Willenslähmung und krüppelhaften Objektivität zu sein, sich zur Schleppenträgerin, ja zum Prunk- und Lügenkleid selbst des asketischen Ideals gemacht zu haben.

Nietzsche, der nun mit allen Mitteln das asketische Ideal bekämpfte, sah in der Wissenschaft nur ein Symptom des Niedergangs. Damals — 1886 — fand er auch das Wort von seiner Aufgabe, die er schon in seinem Erstlingswerk in Angriff genommen haben

wollte: Die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens. Ebenso wie er hinter der christlichen Denkweise etwas Kunst- und Lebensfeindliches witterte, ebensosehr misstraute er der Wissenschaft. „Denn alles Leben" — für den Nietzsche von 1886 ein fundamentaler Satz — „ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Notwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums". Die Kunst erhält mehr Leben als die Wissenschaft; darin ist sie der Wahrheitsforschung weit überlegen. Denn die Kunst ist es, in der „gerade die Lüge sich heiligt, der Wille zur Täuschung das gute Gewissen zur Seite hat" (Gen. d. Mor. 2. Aufl. 170). Nur ein korrumpierter Künstler kann dem asketischen Ideale dienen.

Rechnete Nietzsche so mit der Wissenschaft ab, musste ihm zunächst an einer Revision der ästhetischen Begriffe gelegen sein, die in ihr herrschten. Schon im Zarathustra erhält Kant eine scharfe Lektion. In der Philippika aber, die in der „Genealogie der Moral" der „interesselosen Anschauung" gehalten wird, kommt wenigstens Schopenhauer noch glimpflich weg. Nietzsche findet wenigstens noch Entschuldigungsgründe für ihn. Dagegen muss Kant dem nun vergötterten französischen Schriftsteller Stendhal völlig den Platz räumen.

In der Ästhetik der interesselosen Anschauung verbirgt sich für Nietzsche nur die fortschreitende Entmännlichung der Kunst, an der auch die Wissenschaft ihr gutes Stück Schuld hat. Kant verlieh der Schönheit die Ehrenprädikate der Erkenntnis — dieser Missgriff rührte davon her, dass Kant nichts weniger als ein Künstler war, zur Kunstproduktion nicht den

geringsten Zugang hatte und bei alledem über die Kunst, die er als etwas ganz Fremdes verehrte, nichts Geringschätziges aussagen durfte. Nicht von den Erfahrungen des Künstlers (des Schaffenden) trat er an das ästhetische Problem heran, sondern vom „Zuschauer" aus, der ihm nicht einmal als eine so persönliche Thatsache bekannt war, wie es Nietzsche zum mindesten verlangte, nämlich „als eine Fülle eigenster starker Erlebnisse, Begierden, Überraschungen, Entzückungen auf dem Gebiete des Schönen" (VII, 407). Und gerade die Interesselosigkeit hat Stendhal ausgestrichen, indem er das Schöne *une promesse de bonheur* nennt. Dass die Kunst vielmehr ihre Wurzel gerade im Geschlechtlichen habe, hat Schopenhauer wenigstens geahnt, der auch „in ganz anderem Masse als Kant" den Künsten nahestand. Gerade seine Definition, derzufolge die ästhetische Kontemplation gerade der geschlechtlichen Interessiertheit entgegenwirke, lässt darauf schliessen, von welchem Zustand er dadurch loskommen wollte, was für Sexualerfahrungen an jene Verherrlichung der Kontemplation geknüpft waren. Und auch diese willenkalmierende Wirkung noch könnte sein Specialfall sein, denn gerade die willenerregende des Schönen hat Stendhal hervorgehoben. Bei Schopenhauer wirkte der Anblick des Schönen offenbar „als auslösender Reiz auf die Hauptkraft seiner Natur (die Kraft der Besinnung und des vertieften Blicks); sodass diese dann aber explodierte und mit einem Male Herr des Bewusstseins wurde" (VII, 418). Doch dürfte gerade „jene eigentümliche Süssigkeit und Fülle", die der ästhetische Zustand hat, der „Sinnlichkeit" entstammen, ähnlich jenem „Idealismus" mannbarer Mädchen; diese ist nur beim Eintritt des ästhetischen

Zustandes nicht aufgehoben, wie Schopenhauer annahm, sondern nur „transfiguriert" und tritt „nicht als Geschlechtsreiz mehr ins Bewusstsein." Der Wille ist also gar nicht unthätig dabei; „es scheint vielmehr", meint Nietzsche in einem Entwurf aus dem Nachlass (XI, 25), „dass er gleichsam erst aufgepflügt werden muss, um den Samen der Kunst in sich aufzunehmen." — „Die Kontemplation ist nur eine Vorbereitung: — diese feine Fügsamkeit und Ausspannung, diese Glättung; im höchsten Grad empfindlich, nachgiebig gegen die zartesten Eindrücke" (XII, 394).

Auf diese Weise hat sich Nietzsche die Bahn frei gemacht, um seinem Unternehmen, das unmittelbar aus der Zarathustradichtung herauswuchs und die Begründung seiner Ästhetik auf die Physiologie bezweckte, alle wissenschaftlichen Einwände zu ersparen. In der „Genealogie der Moral" 1887 versprach er einmal den „delikaten Problemen der bisher so unberührten, so unaufgeschlossenen Physiologie der Ästhetik" ein Hauptwerk zu widmen. Und noch 1888 nahm er sich vor, ein Kapitel unter dem Titel „Zur Physiologie der Kunst" zu schreiben — wahrscheinlich zum geplanten Umwertungsbuche „Dionysos". Das also war der Tribut, den Nietzsche der Naturwissenschaft seiner Zeit zollte! Es ist überhaupt merkwürdig, was nicht seit 1876 alles unter der Flagge „Physiologie" segeln musste. Wo das Wort „physiologisch" steht, verlangt Nietzsche unbedingt Respekt. Die ganze Wissenschaft beschwor er mit diesem Wort. Dieses Wort — nicht die Sache — diente stets zum Kürass seiner tiefsten Weisheit. Es war freilich nur eine Theaterwaffe, ein Bühnenrequisit, das er von der Wissenschaft entlieh. Die Wissenschaft hatte also auch keinen Grund,

Nietzsche zu zürnen, dass er ihr für das schöne Wort nicht dankbar war. Wäre Nietzsche in ihren Arsenalen heimisch gewesen, so hätte er auch wohl nicht von ihr geredet, wie ein Blinder von der Farbe. Und zuletzt — was ist denn an dieser „physiologischen Ästhetik" physiologisch? Der Name! Um diese Theorie aufzustellen, waren überhaupt keine physiologischen Kenntnisse nötig. Sie war die bestimmte theoretische Begleiterscheinung der Zarathustraproduktion und kann im Zusammenhang mit dieser auch ohne Zuhilfenahme experimenteller Seciersaalkünste untersucht werden.

Als Nietzsche 1887 jenes Versprechen gab, scheint seine Kraft zum mindesten in ästhetischen Dingen schon versiegt gewesen zu sein. Denn die Gedanken, die er ein Jahr später in der „Götzendämmerung" dafür gab, sind in ihren Grundzügen schon in dem 1885 entstandenen fünften Hauptstück der Gaya scienza enthalten. Sie wuchsen wohl unmittelbar mit aus dem Zarathustra heraus. Auch in der Ästhetik feierte Dionysos eine fröhliche Wiederkunft.

Schon 1885 also unterschied Nietzsche zwischen einer monologischen Kunst und einer Kunst vor Zeugen. Die Monologkunst „ruht auf dem Vergessen, sie ist die Musik des Vergessens". Zu ihr rechnete Nietzsche wohl auch den Zarathustra. Er kennt dabei „keinen tieferen Unterschied der gesamten Optik eines Künstlers, als diesen: ob er vom Auge des Zeugen aus nach seinem werdenden Kunstwerke (nach »sich« —) hinblickt oder aber »die Welt vergessen« hat".

Solchermassen kündigte sich Dionysos wieder an. Die auf Vergessen ruhende Kunst — das ist der Inspirationswahn, der Geniezauber, die dionysische Entrückung. Die Täuschung der monologischen Kunst

entsteht nur aus der Gefühlsüberschwänglichkeit heraus, wobei der Unterschied zwischen romantischer und vorklassischer Kunst noch nicht einmal in Rechnung gezogen ist. Sofern die Kunst sich aber äussert, ist sie dialogisch, das Werk entsteht nur im Hinblick auf einen Zeugen. Nichts entsteht, was nicht schon in Beziehung auf einen Zuhörer oder Zuschauer gedacht wäre. Bei den objektiv sichtbaren Kunstwerken springt das sofort in die Augen. Aber auch mit den subjektiven Künsten steht es nicht anders; nur erlauben sie, im Gegensatz zu jenen, ihrem Erzeuger in einem ausgeprägten Masse, dem Wahn der souveränen Verzauberung zu huldigen. Darum eben sind sie „dionysisch".

Die Hauptunterscheidung, deren sich Nietzsche während dieser Periode in seiner Philosophie bediente, war die zwischen dem aufsteigenden und dem niedergehenden Leben. Von diesen Wertungen aus ist auch die ganze neue Ästhetik geprägt. Ihre Wurzeln reichen weit in die Entstehungszeit des Zarathustra zurück, ja man wäre beinah versucht, eine bis zur Unkenntlichkeit entartete Tochter der Lebenskunst in ihr zu erblicken. Aber es war dem Leben nicht mehr genug, freudig zu sein — es musste überschäumen, wenn es noch Leben genannt werden wollte. Und also auch die Kunst!

Die verschiedenen Stellen, in denen sich Nietzsche über diese Ästhetik ausgelassen hat — sie sind über den Zeitraum von 1885—88 zerstreut — passen keineswegs glatt und widerspruchslos zusammen. Das Gebäude, das Nietzsche für seine Theorie aufführt, ist verschoben und wird schief, es war kein gesunder Baumeister mehr, der diese verrückten Pfeiler und Begriffskategorien aufstellte.

Schon 1885 also traf Nietzsche bei ästhetischen Werten die Hauptunterscheidung, ob dabei „der Hunger oder der Überfluss schöpferisch" geworden sei. Eine Variation dieser Ansicht aus dem Jahre 1888 unterschied zwischen einer aus dem Hass gegen das Leben und einer aus dem Überfluss am Leben geborenen Kunst.

Dieses Unterscheidungsverfahren gebraucht Nietzsche sogleich in einer Definition der Romantik. Jede Kunst gilt ihm als Heil- und Hilfsmittel im Dienste des „wachsenden kämpfenden Lebens"; aber es giebt zweierlei Kunst, wie es zwei Arten am Leben Leidender giebt:

1. Die an der Überfülle des Lebens Leidenden, die eine dionysische Kunst wollen mit einem tragischen Grundklang;

2. die an der Verarmung des Lebens Leidenden, die

a) „Ruhe, Stille, glattes Meer, Erlösung von sich durch die Kunst und Erkenntnis" suchen;

b) den „Rausch, den Krampf, die Betäubung, den Wahnsinn" (V, 324).

Nach diesen beiden letzteren Kategorien begründet Nietzsche eine Doppelheit der Romantik.

Aber mit der Aufstellung dieser Tafel ist Nietzsche noch nicht zufrieden. Er bringt sie noch weiter in Zusammenhang mit einem anderen Schema, das ihm aus der Metaphysik geläufig ist. Er untersucht also das Kunstschaffen daraufhin, ob darin „das Verlangen nach Starrmachen, Verewigen, nach Sein die Ursache ist, oder aber das Verlangen nach Zerstörung, nach Wechsel, nach Neuem, nach Zukunft, nach Werden" (V, 326). An diese Unterscheidung der Schaffensarten

bringt er nun seine Hunger-Überfluss-Theorie heran und deutet sich

I. das Verlangen nach Zerstörung, Wechsel, Werden

a) als Ausdruck der übervollen zukunftsschwangeren Kraft (mit der geläufigen Bezeichnung „dionysisch").

b) als Ausdruck des „Hasses der Missratenen, Entbehrenden, Schlechtweggekommenen", der zerstört und zerstören muss. Man kann diese Klasse bequem als „anarchisch" bezeichnen.

Das Schaffen, das aus dem Verlangen nach Verewigung und Sein entspringt, interpretiert sich Nietzsche ebenfalls in einer doppelten Weise, je nachdem in ihr

II. a) Dankbarkeit und Liebe dem Leben gegenüber zum Ausdruck kommen: — „eine Kunst dieses Ursprungs wird immer eine Apotheosenkunst sein, dithyrambisch vielleicht mit Rubens, selig-spöttisch mit Hafis, hell und gütig mit Goethe, und einen homerischen Licht- und Glorienschein über alle Dinge breitend — apollinisch" — oder aber

b) der „tyrannische Wille eines Schwerleidenden, Kämpfenden, Torturierten", der den Dingen seine eigene Qual aufprägt. In diese Klasse gehört der „romantische Pessimismus" von Schopenhauer und Wagner. Im äussersten Gegensatz zu ihm steht jene Kunst des Überschwangs, des Überflusses — der „dionysische Pessimismus".

Dionysos thront wieder in allen Ehren, die Dionysien der Wagnerphase feiern ihre Renaissance, der ganze Kithäron wird entfesselt zu dieser Selbstapotheose. Nunmehr sind die beiden Gegensatzbegriffe »dionysisch-apollinisch« Arten des Rausches. „Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vor-

bedingung unumgänglich, der Rausch. Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben, eher kommt es zu keiner Kunst" (VIII, 122). Vor allem befähigt dazu der Rausch der Geschlechtserregung. Nach einer Schilderung aller möglichen Rauschzustände fährt Nietzsche fort: „das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Man vergewaltigt in diesem Zustande die Dinge, man bereichert sie aus seiner eigenen Fülle: was man sieht, was man will, man sieht es geschwellt, gedrängt, stark, überladen mit Kraft. Der Mensch dieses Zustandes verwandelt die Dinge, bis sie seine Macht wiederspiegeln — bis sie Reflexe seiner Vollkommenheit sind. Dies Verwandelnmüssen ins Vollkommene ist — Kunst; . . . . in der Kunst geniesst sich der Mensch als Vollkommenheit."

„Das dionysische Phänomen ist einzig erklärbar aus einem Zuviel von Kraft, aus dem Orgiasmus." Nietzsche geht so weit, sich den dionysischen Wahnsinn, der vielleicht die grössten Segnungen über Hellas gebracht habe, als eine „Neurose der Gesundheit" zu interpretieren. Er erblickt in den dionysischen Mysterien die Grundthatsache des hellenischen Instinkts, seinen Willen zum Leben, zur Verewigung des Lebens. Der Rauschzustand wird zum heiligen Schöpfungsakt des Lebens, die dionysische Kunst ist „das grosse Stimulans zum Leben".

Und was den apollinischen Rausch betrifft, so „hält er vor allem das Auge erregt, sodass es die Kraft der Vision bekommt".

In der gleichen „physiologischen" Richtung werden auch alle ästhetischen Begriffe neu gewertet. Vornehmlich wird der Schönheitsbegriff revidiert: „das

»Schöne an sich« ist ein Hirngespinnst wie der ganze Idealismus." — „Nichts ist beschränkter als unser Gefühl des Schönen" (VIII, 130). „Im Schönen setzt sich der Mensch als Mass der Vollkommenheit . . . . . eine Gattung kann gar nicht anders als dergestalt zu sich allein Ja sagen. Ihr unterster Instinkt, der der Selbsterhaltung und Selbsterweiterung strahlt noch in solchen Sublimitäten aus". — „Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön. — Nichts ist hässlich als der entartende Mensch, — physiologisch nachgerechnet, schwächt und betrübt alles Hässliche den Menschen". — Im „Hässlichen" hasst der Mensch den Niedergang seines Typus. Mit dem allen stärkt oder schwächt der Künstler gewisse Wertabschätzungen, denn sein unterster Instinkt geht „auf den Sinn der Kunst", das Leben, auf eine „Wünschbarkeit von Leben". Überhaupt ist „Ästhetik nichts als eine angewandte Physiologie". Sie ist „unablöslich an die biologischen Voraussetzungen gebunden".

Die Inspiration, die den tanzenden Dionysier stets mit einem ungeheuren Freiheitsgefühl ausgestattet zu haben scheint, nennt er nun seinen „natürlichsten" Zustand. Auch das Genie ist längst rehabilitiert und wieder heilig gesprochen. Nietzsche unterschied jetzt zwei Arten, entweder zeugt es und will zeugen, oder es lässt sich befruchten und gebiert (VII, 148 u. 217). Diese „physiologische" Nomenklatur wird Nietzsche so geläufig, dass er sich 1888 wegen seiner Zarathustra-Schwangerschaft selber mit einem Elephantenweibchen verglich. Was es mit den psychologischen Analogien jener Zustände auf sich hat, erklärt Nietzsche nicht. Sie sind keinesfalls simultan vorhanden, wenn sie auch in Korrelation stehen. Im ersten Fall handelt es sich

um aktive Geistesthätigkeit, im letzteren um rezeptive. Ihre Verschiedenheit erweist sich darin, dass sie niemals zu gleicher Zeit in ein und demselben Individuum auftreten können. Sie lösen sich gegenseitig ab und haben ihre Zeit.

Wenn man schliesslich einen Blick in Nietzsches Schaffenszustand thun will, braucht man nur die Definition, die er VII, 269 vom Philosophen giebt, daraufhin zu betrachten: „Das ist ein Mensch, der beständig ausserordentliche Dinge erlebt . . . ., der von seinen eigenen Gedanken wie von aussen her, wie von oben und unten her, als von seiner Art Ereignissen und Blitzschlägen getroffen wird; der selbst vielleicht ein Gewitter ist, welches mit neuen Blitzen schwanger geht; ein verhängnisvoller Mensch, um den herum es immer grollt und brummt und klafft und unheimlich zugeht."

Es ist klar, dass der ganze dionysische Pessimismus in einer bestimmten Beziehung zum Übermenschen steht. Hier liegen Interpretationsmöglichkeiten, die Nietzsche verborgen geblieben zu sein scheinen. Lässt sich eine Brücke zwischen dieser dionysischen Ästhetik und dem Übermenschen schlagen, so eröffnen sich Zusammenhänge von einer Tragweite, die Nietzsche nur dunkel geahnt zu haben scheint, die aber unleugbar vorliegt.

Zunächst aber handelt es sich darum, jenen vier Produktionsarten, die Nietzsche aufgestellt hat, gerecht zu werden. Es sei schon hier erwähnt, dass er sie 1888 wieder fallen liess, um das Schema zu vereinfachen — aber er warf dabei nur die heterogensten Dinge in einen Topf zusammen.

Der Blick des Ästhetikers, der zuerst mit Befremden auf jener Vierheit von Produktionszuständen ruht, hellt

sich auf, sobald er sich erinnert, dass er denn doch nicht so arm ist, um sie sich nicht verdeutschen zu können. In der That hat man es mit alten Bekannten zu thun. Den dionysischen Pessimismus hat die Ästhetik in jeder Sturm- und Drangbewegung vor sich. Von dieser geht die typische Linie jeder ästhetischen Entwicklung über eine klassische Phase in Romantik über. Über die klassische Kunstübung ist Nietzsche zu allen Zeiten im Reinen gewesen, die Throne Apollos und Goethes blieben unerschüttert. Um in jenes System Klarheit zu bringen, muss man sich vor allem vergegenwärtigen, dass Romantik und Sturm und Drang keineswegs identisch sind, so oft sie auch zusammengeworfen werden. Ihre Familienähnlichkeit ist nur eine scheinbare. Beide stimmen wohl darin überein, dass der Gefühlsinhalt dem Vorstellungsinhalt überlegen ist, aber der Gefühlscharakter ist in beiden Fällen ein ganz verschiedener, die Gefühle der Sturm- und Drang-Produktion sind dem Leben selber und unmittelbar entwachsen. Die grosse gesunde Natur feiert darin ihren Lebensfrühling. Die romantischen Gefühle sind im Gegensatz dazu als Reaktionsgefühle gegenüber dem dämmernden Bewusstwerden des Niedergangs zu bezeichnen. Die Gesundheit dieser Gefühle ist nur eine vorgetäuschte, scheinbare; im Gefühlsrausch will sich der Romantiker seine Dekadence verhüllen, die Gefühlsüberwucherung legt einen narkotischen Schleier um das der Degeneration verfallene Leben. Die Romantik ist der Fiebertraum und Fieberrausch des niedergehenden Kunstschaffens, die vor dem Ende aufflackernden Kräfte eines schwindsüchtigen, dem Siechtum zueilenden Schaffens.

Dagegen Sturm und Drang! Alle wohlgeratene, jugendstarke, aus dem Vollen geschöpfte Kunst gehört hierher. Wahrlich, den jungen Goethe mit der Romantikersippe zusammenzukoppeln, wäre ein Verbrechen an diesem adligsten Lebenshelden, der bisher gelebt hat!

Dass beide Gefühlsarten bei halb korrumpierten Naturen ineinander übergehen und sich so verschmelzen können, dass man über ihre Zugehörigkeit im Zweifel sein kann, darin ist nicht die geringste Ursache zu jener Begriffsverwirrung zu suchen.

Was schliesslich die anarchische Produktionsweise anlangt, so verteilt sie sich sowohl auf den dionysischen als auch auf den romantischen Pessimismus, sie steht zu diesen beiden Schaffensarten in einer direkten Beziehung. Denn auch dem Dionysier bleiben Kämpfe mit bestehenden Gewalten nicht erspart und der „torturierte" Romantiker ist an sich zerstörungssüchtig.

Was verrät aber diese ganze ästhetische Conception über Nietzsche? Er rühmte sich einmal, dass sich sein Blick immer mehr „für jene schwierigste und verfänglichste Art des Rückschlusses schärfe, desjenigen vom Werk auf den Urheber, von der That auf den Thäter" (V, 326). Welchen Rückschluss gestattet diese Ästhetik auf ihren Urheber?

Man weiss, was es mit der „Herrenmoral" für eine Bewandtnis hat. Nun, diese Kunstphysiologie ist ihr ästhetisches Äquivalent. Es ist gezeigt worden, in was für prachtvolle Gewänder der Übermensch im Zarathustra gekleidet wird. Dieser Übermensch hat sich mittlerweile fortentwickelt in das Ideal des Macht- und Herrenmenschen. Demgemäss hat sich auch seine Ästhetik gewandelt. Das Analogon des Dionysos ist

jetzt der Typus des Machtkünstlers, und seine Lehre ist eine Herrenästhetik. Mit allem, was „Schöpfer, Bildner, Hammerhärte, Zuschauer-Göttlichkeit und siebenter Tag“ (VII, 181) ist, ist er gewaffnet. Mit was für Qualitäten stattet Nietzsche den dionysischen Menschen aus? Er kann sich „nicht nur den Anblick des Fürchterlichen und Fragwürdigen gönnen, sondern selbst die fürchterliche That und jeden Luxus von Zerstörung, Zersetzung, Verneinung; bei ihm erscheint das Böse, Unsinnige und Hässliche gleichsam erlaubt, infolge eines Überschusses von zeugenden, befruchtenden Kräften, der aus jeder Wüste noch ein üppiges Fruchtland zu schaffen im stande ist“ (V, 324). Die Tyrannei des Künstlers soll sich zuerst als Selbstbezwingung bewähren; er soll sich selber eine Form geben: dann aber darf er mit der Grausamkeit des blonden Raubtiers nach aussen wirken. Ihr Werk soll ein Formen-Schaffen und Formen-Aufdrücken sein, wie überhaupt diesen Bestien „jener furchtbare Künstler-Egoismus eignet, der wie Erz blickt und sich im ›Werke‹, wie die Mutter in ihrem Kinde, in alle Ewigkeit voraus gerechtfertigt weiss“ (VII, 79). Es ist der Sinn der Kunst, dass die Starken und Mächtigen formen und nichts Fremdes mehr um sich haben wollen. Dem „triumphierenden Jasagen“ zum eigenen Thun, der Selbstbejahung, der Selbstverherrlichung des Lebens entspringt die Kunst. Alle diese Eigenschaften findet Nietzsche im Römertum. Eine seiner Geschichtskonstruktionen klingt hier herein. „Die Vornehmheit des Instinkts, der Geschmack, das Genie der Organisation und Verwaltung, der Glaube, der Wille zur Menschenzukunft, das grosse Ja zu allen Dingen — als imperium Romanum war es sichtbar geworden,

der grosse Stil nicht mehr bloss Kunst, sondern Realität, Wahrheit, Leben" (VIII, 308). War nicht auch Nero ein solcher ästhetischer Individualist, zu dem hier Nietzsche seinen dionysischen Künstler machen will? Die Herren-Ästhetik ist in der That der Purpurmantel, in den sich der Machtmensch kleiden soll: eine napoleonische Ästhetik, Cesare Borgia als Künstler.

Der „Ästhetik" des Corsen fielen fünf Millionen Menschen zum Opfer; um die dämonische Schönheit der Macht des Übermenschen zu geniessen, peitschte er die europäischen Völker über die Bühnen seiner Schlachtfelder und den Deutschen zumal hat seine „Ästhetik" Blut und Thränen in entsetzlichem Masse gekostet.

Worauf deutet aber diese Theorie bei Nietzsche? Jener Rückschluss vom Ideal auf den, der es nötig hat, giebt nur allzu klare Auskunft. Nietzsche wollte mit aller Gewalt die Romantik in sich ausrotten, er verherrlichte daher das Sturm- und Drang-Ideal der Kunst auf das Höchste und stattete den dionysischen Künstler mit einer ungeheuren Souveränität aus; aber er war schon längst ein kranker Mensch und das Romantikerverhängnis brach auch über ihn herein. Vom jungen Goethe glühte nichts mehr in ihm — er war ein Dekadent. Und seine ganze Herren-Ästhetik ist unter die „grossen Worte und Attitüden" zu rechnen, mit denen sich Dekadents so gerne schmücken.

Nietzsche hat einmal gesagt, dass der Künstler nie das sein könne, was er darstelle, und dass er es niemals darstellen würde, wenn er es wäre — ein Gedanke, den er von Leopardi herüberentwickelt hat. Er nannte das die „typische Velleität" des Künstlers. Es war auch seine Velleität. Er verherrlichte den starken

gesunden schönen Menschen und war krank. Während er sein Lebensideal bis zu einer wahnsinnigen Höhe steigerte, war es sein Schicksal, in Müdigkeit, Verzweiflung und Romantik unterzugehen.

Der Inspirationskrampf beschleunigte nur das Ende. Denn Nietzsche schrieb nun auch seine Prosawerke im Zustand der Intuition hin. Die „Genealogie der Moral" konnte er sich 1888 selbst nicht anders entstanden denken, als im Zustand einer „fast ununterbrochenen Inspiration".

Gleich Weihrauchdampf umwallte dieses ekstatische Gefühlsleben seine Selbstvergötterung.

„Wer allein hat Gründe, sich wegzulügen aus der Wirklichkeit? Der an ihr leidet! Aber an der Wirklichkeit leiden, heisst, eine verunglückte Wirklichkeit sein".

Sibi ipsi scripsit!

Gewiss, auf den vitalen Tiefstand der modernen Dekadence ist Nietzsche nicht gekommen: denn diese Dekadents sind wirklich schamlos genug, für die plastische gestaltende Kraft schöpferischer Naturen nur Verachtung zu haben.

Wie schon erwähnt, mündete diese „sublime" Ästhetik in eine Vereinfachung aus: Nietzsche verlor den Unterschied zwischen Sturm und Drang und Romantik völlig aus den Augen, schweisste sie zusammen und nannte das Produkt „Dekadence".

Kurz und bündig: dem niedergehenden Leben entspricht eine Dekadence-Ästhetik, dem aufsteigenden eine klassische Ästhetik (VIII, 48). Aber nun wusste er, dass ihm diese versagt war, und er bekannte sich als Dekadent.

Sieht man aber von Nietzsche ab und acceptiert

das Ideal des Machtkünstlers, indem man voraussetzt, dass es aus der Seele eines wirklichen Stürmers und Drängers geboren sei, so wäre es dennoch zweifelhaft, ob es einen ausgeprägten Kunstwert hat. Wäre ein solcher Künstler möglich? Ja! Aber nicht nur als Künstler. Denn wenn auch nicht mathematisch auszurechnen wäre, wie viel Kraft sein Werk, eingeschlossen die Selbstvollendung seiner Persönlichkeit, verzehrte, so würden die überschüssigen immer noch gigantischen Energien nicht brach liegen bleiben, sondern sich im Leben bewähren. Dieser Überschuss erzeugt immer Künstler, die auch aufs Leben herrschend einwirken. Solche Lebenskünstler gehören dann zu den Heroen der Wirklichkeit, als welche Staatsmänner und Feldherren dastehen, Gelehrte und Techniker, Helden der Realität, Wirklichkeitsmenschen ersten Ranges — alles in allem grosse Menschen, die des Lebens Meister und Herren sind, in denen das Leben selber seinen höchsten Triumpf feiert.

3. Der Fall „Bizet".

In den 1888 entstandenen, gegen Wagner gerichteten Pamphleten hat sich Nietzsche eigentlich nur wiederholt. Es sind die alten Einwände und Angriffe — nur bis zum äussersten gesteigert und verschärft. Nietzsche betont wiederum die Kennerschaft, mit der er den dominierenden Instinkt Wagners erraten habe. Wer einen Rückschluss aus dieser Kennerschaft, aus diesem Hass gegen alle Theatralik macht, eröffnet sich damit einen „sublimen" Zugang zur Psychologie Nietzsches, durch den nicht unbedenkliche Analogien mit jenem „begeistertsten Mimomanen" aufgedeckt werden. Es steht mindestens zu vermuten, dass Nietzsche während seiner dritten Periode keineswegs „wesentlich antitheatralisch geartet" war, welcher Beteuerung man für seine mittlere Periode vollen Glauben schenken kann. Wie dem auch sei — die Gesamtverwandlung der Kunst Wagners ins Schauspielerische verurteilt Nietzsche als „physiologische Degencerescenz".

Wagner hatte die „kommandierenden Instinkte eines grossen Schauspielers"; er war ein unvergleichlicher Histrio, „das erstaunlichste Theatergenie, das die Deutschen gehabt haben, der Sceniker par ex-

cellence". — „Im Anfang steht die Hallucination von Gebärden".

In dieser Theatralik ist auch der Musiker Wagner befangen, und zu ihr gesellt sich noch die Romantik. Nietzsches Stil ist hier in böse Ironie getaucht. „Das Schöne hat seine Haken: wir wissen das. Wozu also Schönheit? Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabene, das Gigantische, das, was die Massen bewegt? .... es ist leichter, gigantisch zu sein, als schön ..... Und nichts ist wohlfeiler als die Leidenschaft! Man kann aller Tugenden des Kontrapunktes entraten, man braucht nichts gelernt zu haben, — die Leidenschaft kann man immer" (VIII 19, 20). — „Lassen wir niemals zu, dass die Musik ›zur Erholung diene‹, dass sie ›erheitere‹; dass sie ›Vergnügen mache‹. Machen wir nie Vergnügen! — wir sind verloren, wenn man von der Kunst wieder hedonistisch denkt" (VIII, 22).

Dies als milde Proben des Pamphletstils. Übrigens nannte Nietzsche schon 1886 seine Einwände gegen die Musik Wagners physiologische Einwände, die er nicht erst noch unter ästhetische Formeln verkleiden wolle (V, 321). Was Nietzsche ästhetisch beibringt, ist schon bekannt. Zudem tragen die Streitschriften einen zu unvornehmen Charakter, als dass sie mit den früheren freien Niederschriften Nietzsches über Wagner in eine Linie gestellt werden dürften. Um Nietzsches Heftigkeit zu ermessen, vergleiche man nur frühere Äusserungen mit dieser: „Wenn es Wagners Theorie gewesen ist: ›Das Drama ist der Zweck, die Musik ist immer nur dessen Mittel‹! — seine Praxis war stets: ›Die Attitüde ist der Zweck, das Drama, auch die Musik, ist immer nur ihr Mittel‹." Tiefe Bitter-

keit aber packt Nietzsche, wenn er an Parsifal denkt, er möchte ihn eigentlich als Satyrdrama deuten, als Parodie auf die Tragödie selbst. Kein Überlegenheitslachen tönt aus ihm heraus, kein Triumph einer höchsten Künstler-Freiheit. „Was aber ist der ernstgemeinte Parsifal? ›Die Ausgeburt eines toll gewordenen Hasses auf Erkenntnis, Geist und Sinnlichkeit‹! Ein Fluch auf Sinne und Geist in einem Hass und Atem! ... Und zuletzt gar ein Sich-selbst-Verneinen, Sich-selbst-Durchstreichen von Seiten eines Künstlers, der bis dahin mit aller Macht seines Willens auf das Umgekehrte, nämlich auf höchste Vergeistigung und Versinnlichung seiner Kunst aus gewesen war! Und nicht nur seiner Kunst: auch seines Lebens" (VII, 402).

Bei alledem betont Nietzsche, dass andere Musiker neben Wagner nicht in Betracht kommen. Auch lichtvolle Seiten an ihm hebt er heraus. Die Ouverture der Meistersinger entzückt ihn: er nennt sie eine „prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst", in der Wagner von seinem Glück, von seinem erstaunten glücklichen Mitwissen um die Meisterschaft der hier verwendeten Mittel erzähle (VII, 203). Noch andere Süssigkeiten hat diese Musik: „Niemand kommt ihm gleich in den Farben des späten Herbstes, dem unbeschreiblich rührenden Glück eines letzten, allerletzten, allerkürzesten Geniessens," er hat auch Töne für die „heimlich-unheimlichen Mitternächte der Seele" (VIII, 185). Wagner ist weiterhin der „grösste Miniaturist der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süsse drängt. Sein Reichtum an Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbenden Lichts verwöhnt dergestalt, dass einem

hinterdrein fast alle anderen Musiker zu robust vorkommen". Nietzsche ruft nach einem „Lexikon der intimsten Worte Wagners, lauter kurze Sachen von 5 bis 15 Takten, lauter Musik, die niemand kennt" (VIII, 24).

Was hörte da Nietzsche aus Wagner heraus? Er setzt seine „Wiedergeburt in der Kunst zu hören" (Ecce homo 1888) in die Entstehungszeit des Zarathustra, als eine Vorausbedingung zu diesem. Und 1885 verlangt er wirklich nichts weniger von der Musik als eine Regulierung der animalischen Funktionen. Dazu braucht er „leichte, kühne, ausgelassene, selbstgewisse Rhythmen". Das bleierne Leben soll durch „goldene, gute, zärtliche Harmonien vergoldet" werden! „Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füssen" lautete nun der Hauptsatz seiner „hedonistischen" Ästhetik. Der Komponist, der diesen in Musik gesetzt zu haben schien, war Bizet. In seine Töne fand Nietzsche „ein Stück Süden" hineingedichtet, und den Süden liebte er wie seine Seele.

Die Thatsache, dass Nietzsche der Musik gerade in der „kunstphysiologischen" Epoche eine hedonistische Wertungsweise entgegenbringt, ist geeignet, die weitere Thatsache zu mildern, dass jene durchaus nicht frei ist von skeptischen und kritischen Gedanken, die sich aus früheren Phasen noch erhalten haben. Zuweilen bricht diese Unterströmung ungestüm in Aphorismen herauf, die dann in ihrer heterogenen Umgebung ebenso fremd dastehen, wie etwa ein Granitblock im Jurakalk sich ausnehmen würde. Es kommt aber doch nicht allzu häufig vor, dass Nietzsche störrisch wird und eine bittere Invektive gegen die Künstler schleudert, denen er soeben noch geschmeichelt

hat. Er tituliert sie 1887 einmal „Kammerdiener", „allzugeschmeidige Höflinge", „spürnasige Schmeichler". — „. . . sie stehen nie für sich, das Alleinstehn geht wider ihre tiefsten Instinkte" (VII, 405). „Die Künstler, die nach Gloria schmachten und den Glauben an sich aus den Händen berauschter Schmeichler fressen: — welche Marter sind sie für den, der sie erraten hat" (VII, 85). Mit dem bösen Wort: „Nichts ist korruptibler als ein Künstler" sei diesen Stacheln endlich Genüge geleistet. Denn im Grund überwiegt die hedonistische Wertung doch vor der kritischen. In solchen sonnigen Stunden verlangt Nietzsche von der Kunst vor allem Heiterkeit und Fröhlichkeit, eine lachende Selbstverspottung, etwas „Leichtes, Flüchtiges, Göttlich-Unbehelligtes, Göttlich-Künstliches", das „wie eine reine Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert" (VIII, 89).

Aber gar bald wurden solche von Heiterkeit und Glück umgoldete Augenblicke von der Mystik des Geniewahns wieder verschlungen.

4. Epilog.

Was Nietzsche als Poet schuf, von seiner Jugendlyrik an bis zu den Dionysos-Dithyramben, bedurfte angesichts der grossen künstlerischen Furche, in der sein Leben verlief, keiner Berücksichtigung. In den Prosawerken ist der Künstler Nietzsche zu suchen — nicht in den Reimen und Rhythmen. Wenn auch Perlen echter Anschauung in der Portenser Jugendlyrik sein mögen, so ist sie doch völlig epigonisch. Ob Nietzsche ferner mit seinen freien Rythmen jener modernen Technik der „Vertikalachsen-Poesie" Mithelfer oder Vorläufer war, ist zweifelhaft. Die Hymnen, die er dichtete, sind von grosser Schönheit. Von Ausartungen, wie etwa den Bildungen von „rosenroter Stille" oder „entwölktem Schweigen", die kaum klassischer Natur sind, abgesehen. Von einer Behandlung des Poeten Nietzsche kann hier Abstand genommen werden, weil dieser in die Litteraturgeschichte gehört und nicht in die Ästhetik.

Gegen das Unternehmen, Nietzsches Entwicklung auf die Ästhetik zu begründen, könnte die starke moralistische Produktion seiner letzten drei Jahre angeführt werden. Quantitativ so ausserordentlich belegte Einwände wären ungerechtfertigt, da die ganze Moral Nietzsches auf einer ästhetischen Basis ruht. Simmel

hat auf den Charakter der Vornehmheit hingewiesen, mit dem Nietzsche seine Moral getränkt hat. Seine ethischen Wertungen wurzeln durchaus in ästhetischen Grundinstinkten. Wenn er für die letzteren keinen umfangreicheren theoretischen Ausdruck gefunden hat, so ist das kein Einwand gegen ihren grundlegenden Einfluss. Wirklich sind auch in der dritten Periode Stellen nachzuweisen, in denen sich Nietzsche über das Verhältnis zwischen Moral und Kunst unzweideutig ausgesprochen hat. Es wird gut sein, demselben noch eine kurze Betrachtung zu widmen, bevor die Gesamtentwicklung Nietzsches in Schätzung gezogen werden soll.

Als Nietzsche im Jahre 1886 seinem Erstlingswerk eine Vorrede gab, die er als „Versuch einer Selbstkritik" bezeichnete, wollte er gerade damit ein Fragezeichen hinter den Wert der Moral gesetzt haben, dass er den Wert der Kunst neu feststellte. Er legte grosses Gewicht darauf, dass er bereits im Vorwort an Richard Wagner die Kunst — und nicht die Moral — als die eigentlich metaphysische Thätigkeit des Menschen hingestellt habe; nicht einmal als „Erscheinung" wollte er die Moral anerkannt haben, sondern als „Täuschung, Wahn, Irrtum, Ausdeutung, Zurechtmachung und Kunst". (Beiläufig sieht man hier, in welch ausserordentlich verschiedenen Bedeutungen Nietzsche im Laufe seines Lebens den Begriff „Kunst" verwendete.) Er wollte beileibe keine moralische, sondern eine „ästhetische Weltauslegung und Weltrechtfertigung" gelehrt haben. Das war im gleichen Jahre 1886, in dem er bekannte: „Das Leben ist nun einmal nicht von der Moral ausgedacht: es will Täuschung, es lebt von der Täuschung" (Vorrede zu

II, 1886). Das Gebiet aber, in dem die Täuschung und Lüge sich heiligt, das ist die Kunst. Dass man von Grund aus und von alters her ans Lügen gewöhnt sei, das weiss Nietzsche nicht besser auszudrücken, als dass er sagt: „Man ist viel mehr Künstler, als man weiss" (VII, 123). Sobald die Moral unter den Gesichtspunkt der Fälschung gebracht wird, „gehört vielleicht viel mehr in den Begriff »Kunst« hinein, als man glaubt" (VII, 269). So spricht Nietzsche auch von den Künstlern, diesen am Leben „verbrannten Kindern", die es nur noch geniessen können, indem sie sein Bild fälschen und — vergöttlichen. So gelangt Nietzsche auch dazu die Heiligen, die homines religiosi mit unter die Künstler zu rechnen, als ihren höchsten Rang, indem er die Frömmigkeit als eine Künstler-Anbetung und Künstler-Trunkenheit vor der konsequentesten aller Fälschungen interpretiert.

Sieht man auch von solchen gewagten Auslegungen ab, im Grunde war doch die Immoralität, auf die Nietzsche zusteuerte, die Immoralität des Künstlers; das ganze Zarathustrabuch zeugt dafür, in dem die Moral des „Schaffenden" gelehrt wird. Es ist natürlich, sobald es für Nietzsche keine absolute Wahrheit mehr giebt, sobald er jedes Unbedingte leugnet, kann er sich nur auf ästhetische Urteile zurückziehen. Er betrachtet es nun als die Aufgabe, „eine Fülle ästhetischer gleichberechtigter Wertschätzungen zu kreieren, jede für ein Individuum die letzte Thatsache und das Mass der Dinge. Reduktion der Moral auf Ästhetik."

Dies ist das entscheidende Wort.

Zerstreut in dem zwölfbändigen Werke Nietzsches winden sich so die ästhetischen Erzgänge hin, denen

hier nachgeschürft wurde. Rekapituliert man die drei Abschnitte, in die Nietzsches Leben auf Grund seiner dominierenden Geistesverfassung zerlegt wurde, so bekommt man den Eindruck einer ganz konsequenten Entwicklung, in der sich ein Glied mühelos und organisch an das andere fügt. Da die Übergänge, die zwischen besonders betonten Hauptrichtungen bestehen, klar vor Augen liegen, kann von einem Umwerfen ins Gegenteil, von einem Überspringen in die extreme Stellung nicht wohl die Rede sein. Schroffe Widersprüche können freilich nicht abgeleugnet werden. Vergegenwärtigt man sich überhaupt das ganze Aphorismengewimmel, so liegt es zuweilen vor dem Blicke, wie eine Echternacher Sprungprozession, in der einer den anderen stösst, drückt, quetscht, klemmt, zurückwirft, während jeder einzelne sich ausserdem noch zehnmal überschlägt, überspringt und seinem Specialfall von Salto Mortale die blutigsten Opfer bringt. Dies Chaos ordnet sich aber an der Kette von psychologischer Gesetzmässigkeit, die sich in der Tiefe hindurchschlingt. Nietzsche befand sich in einem fortgesetzten ununterbrochenen Kampfe, in dem sich seine Geistesverfassung stetig änderte. Zuweilen geschah das freilich so rasch, dass er plötzlich in den Gegensatz zu einer eben noch gehegten Anschauung zu fallen schien. Aber auch Umschwünge dieser Art werden nicht unvermittelt vor sich gegangen sein. In den Umwandlungen, die Nietzsche kultivierte, besteht eher Kontinuität als Sprunghaftigkeit. Mag aber auch die Linie seiner Metamorphosen klar nachzuweisen sein, der Vorwurf, dass Nietzsche seiner Verwandlungsfähigkeit mehr als billig die Zügel hat schiessen lassen, bleibt bestehen. Über die Bedeutung dieses Um-

wandlungstalents gab er sich einer argen Täuschung hin. Aus der Thatsache der Umwandlung entnahm er alle Kriterien für ihren geistigen Wert, für ihre logische Rechtfertigung. So glaubte Nietzsche am Ende doch mit seinem Heute das Gestern zu widerlegen. Dieser „Erfinder von neuen Werten" war ein Konversionsvirtuose, nicht einem Urteil, sondern der Stärke des jeweiligen Glaubens entnahm er seine Begründungen. Er merkte nicht, in welche Kreisbewegung ihn das riss. Konsequenterweise mussten jene Selbstverwandlungen in die alogische Drehkrankheit ausarten, unter deren Einfluss sich der Ausgang Nietzsches so betrübend gestaltet hat.

Mit diesen drei Lebensabschnitten machte Nietzsche auch keine Ausnahme von der typischen Entwicklung einer Kunst oder Kultur. Durch die „Unzeitgemässen Betrachtungen" wird seine „Sturm- und Drangzeit" ganz deutlich gekennzeichnet; sein Leben gewinnt die Höhe in der klassischen Epoche, in der er mit einer souveränen Ruhe und kühlen Gelassenheit wissenschaftliche Grösse unter künstlerischer Vollendung vereinigt und ein so harmonisches Lebensideal verkörpert, dass es sich unmittelbar dem Persönlichkeitsideal Goethes anreiht. Was nachher folgt, ist Romantik, in der bald die Gefühle alle Dämme überfluten sollten, die ihnen im wohlgebauten Menschen angewiesen sind. Diese Romantik überbrach und überschlug sich förmlich und entartete schliesslich zu einem Überschwang der Leidenschaft, dem sich auch ganz robuste Individuen und Völker nicht ohne Gefahr hingeben dürften.

Gegen das Ende seines Lebens hat Nietzsche öfters Gelegenheit genommen, sich über die Formel l'art pour l'art zu äussern. Er setzte sich in volle

Gegnerschaft zu dieser Anschauung. Die Optik des Lebens blieb ihm bei diesem Problem treu. Die Beantwortung desselben steht in nicht geringem Zusammenhange mit den Geistesetappen Nietzsches selber.

Dass die Kunst nur um des Künstlers Willen da sei, heisst, einem ganz verstiegenen Aristokratismus fröhnen und widerspricht dazu dem innersten Wesen der Kunst selbst, die ja immer auf eine allgemeine Wirkung und einen allgemeinen Genuss ausgeht. Diese Kunstauffassung lässt nun aber eine doppelte Deutung zu.

Das Wort wurde erstlich in Ästhetenkreisen geprägt; in seiner Verherrlichung der Inzucht verleugnet es seinen parisischen Ursprung nicht und ist der Ausdruck einer weichlichen Geschmacksdekadence, einer schlaffen Überkultur, die das Privileg auf artistischen Hautgoût zu haben glaubt, es mutet an wie eine überreife Orchidee, die im schwülen Glashaus in Düften und Brünsten schwelgt. Es ist stets das Kennzeichen von degenerierten müden Menschen, deren Schaffen nicht mehr aus der Fülle des Lebens seine Nahrung zieht, sondern die wachsende Impotenz dadurch zu verhüllen sucht, dass es immer mehr mit der Umwölkung des Gefühls sich umschliesst. In der Formel drückt sich ein Schwindsüchtiger aus, der, je näher dem Tode, umsomehr nach dem Leben lechzt und sich in Gefühlskrämpfen die grosse Lebensgesundheit vorheuchelt. Ihre Früchte sind auch danach, marklos und lebensunfähig. Das Leben wischt sie vom Tisch.

Nun giebt es aber noch eine zweite Deutung des Wortes: Jene bezeichnet eine Kunst des Niedergangs, diese aber eine emporsteigende, aufgehende Kunst. Sowohl Individuen und Gruppen, die noch scharf um

Anerkennung zu ringen haben, die die Berechtigung ihrer Ideale erst erkämpfen müssen, pflegen sich eng zusammenzuschliessen, mit schroffer Abgrenzung nach aussen, um ihrer Kunstauffassung einen Schoss zu schaffen, in dem sie fruchtbar werden kann. Je mehr dieses Kunstinteresse befehdet wird, desto treuer wird es im Kreise der Pfadfinder und Pioniere gepflegt; es kann sich sogar zum Fanatismus für das Ideal steigern, für das man sich nicht scheuen würde, sogar das Leben zu opfern, wenn es nur siegt, wenn es sich nur durchsetzt. Jede Kunst geht durch dieses Martyrium und diesen Sturm und Drang. Aber die Zurücksetzung der Lebensideale vor den Kunstidealen ist nur eine scheinbare, die Einigung, die Versöhnung, die Harmonie zwischen beiden wächst mit der steigenden Anerkennung. Darum pflegen alle Zeiten aufgehender Kunst von rücksichtslosem Individualismus durchdrungen zu sein, darum durchläuft auch der Individualismus des einzelnen Künstlers so viele Gradabstufungen und Schattierungen. Darum unterliegt gerade der künstlerische Individualismus so vielen ungerechten und herben Beurteilungen.

Denn die Reife dieser Kunstauffassung drängt immer zu einer Lebenskunst hin, der Kampfruf wandelt sich bald in l'art pour la vie um, wenn anders nicht die Kunst dazu bestimmt ist, das Leben zu vergöttlichen und zu vergöttern. Die Kunst wächst aus dem Leben und wirkt steigernd und erhöhend auf das Leben zurück. Als Ausdruck des Lebens selber ist ja ihre Aufgabe, es zu bereichern, zu verschönen, Glanz und Freude darüber zu legen. Die Kunst verführt zum Leben, führt zum hohen Lebensgenuss und stattet es mit immer mehr Kraft und Fülle aus. Durch

alle Adern glüht es dem Künstler, er verschliesst sich nicht dagegen, er möchte seine Horizonte so weit wie möglich spannen und am liebsten die ganze Welt seiner tiefen Entzückungen teilhaft machen. Die Kunst ist hier höchste Lebensblüte, sie ist Ausdruck und Faktor zugleich der Hochkultur.

Vielleicht sind in diesen drei Zuständen die drei Kulturstadien überhaupt bezeichnet, von denen man reden kann. Die Möglichkeit ihrer Anwendung auf das Leben Nietzsches ergiebt sich von selbst.

Es ist gezeigt worden, dass die ganze ausgehende Periode Nietzsches auf dem romantischen Zustande der Produktion ruht, der ihn immer mehr überwältigte. Es war weder die drangvolle Entladungsproduktion der stürmischen Jugend, noch die klassische, sondern eben die romantische Produktionsweise. Für diese war Nietzsche schon längst nicht mehr gesund genug. Vielmehr bedingen Romantik und Krankheit sich gegenseitig. Nietzsche steht auch darin nicht allein. Denselben Wahn der Exceptionalität der Schaffensweise hegten auch seine Lehrer und Vorgänger. So schrieb Schopenhauer 1815 aus der Gärung heraus, in der sein Hauptwerk reifte, von der „Wollust der Conception", in der er es empfange, von den „erhöhten Momenten der Produktion". Schopenhauer war ein recht gesunder Mensch. Das Glück des Schöpfungsaktes erhöhte sein Daseinsgefühl, es zehrte nicht daran.

Um des Gegensatzes willen darf wohl an Heine erinnert werden, der einmal von Autoren spricht, die, „wenn sie gut schreiben sollen, sich immer in einer leidenschaftlichen Anregung, in einem gewissen Geistesrausche befinden müssen — Bacchanten des Gedankens, die dem Gotte mit heiliger Trunkenheit nachtaumeln".

Das beste Vorbild und Seitenstück zu seinen eigenen Zuständen aber hätte Nietzsche an Wagner finden können, der 1854 an Röckel schrieb: „Wenn ich den leidenvollen Zustand, in dem ich jetzt normal bin, empfinde, kann ich nicht anders, als meine Nerven für ruiniert halten; wunderbarer Weise aber thun mir diese Nerven — wenn es gilt und mir schöne entsprechende Anregungen kommen — die wundervollsten Dienste; ich bin dann von einer Hellsichtigkeit, von einer Wohlempfindung des Erfahrens und Produzierens, wie ich früher es nie gekannt hatte. Soll ich nun sagen, meine Nerven sind ruiniert? Ich kanns nicht. Ich sehe nur, dass der meiner Natur, wie sie sich nun einmal entwickelt hat, normale Zustand die Exaltation ist, während die gemeine Ruhe ihr anormaler Zustand ist. In der That fühle ich mich nur wohl, wenn ich „ausser mir" bin: Dann bin ich ganz bei mir. — Wenn Goethe anders war, so beneide ich ihn darum nicht".

Die Analogie ist vollkommen. Über die psychologische Zuträglichkeit und Bedeutung dieser Zustände täuschte sich Wagner nicht weniger als Nietzsche. Aber er war zu gesund, trotzdem er Romantiker war, als dass ihm das romantische Schaffen tiefer hätte schaden können und in praxi hütete er sich wohl, diese Anschauung übermächtig werden zu lassen.

Nietzsche aber, der 1888 von sich sagen konnte, dass er in einer Höhe sei, wo er nicht mehr mit Worten, sondern mit Blitzen redete, war ihr vollständig verfallen. Der sich nicht mehr bändigende, nicht mehr masshaltende Nietzsche ist auch ästhetisch nicht mehr bei Besinnung. Im Rausch des Schaffens ging ihm die kühle Besonnenheit der Selbstbeobachtung ver-

loren. Wie Königen das demokratische Öl bei der Salbung nicht fehlen darf, so Dichtern nicht das kritische. Aber von Kritik ist seit 1883 nicht mehr die Rede. Solange sich Nietzsche im Kulturzusammenhang hielt, produzierte er auch wertvolle Gedanken; als er ihn verliess, um dem „Einzigen" ein Götzenbild aufzustellen, verlor er auch alle plastische Kraft der Produktion.

Und gerade der Nietzsche der Niedergangszeit gilt als der eigentliche; nur die Schriften dieser Periode sind einem grösseren Kreis bekannt; dass sie als typisch für ihren Urheber genommen, erweckt weniger Bedenken, als dass sie von einer Schar von Anhängern als allgemeingiltig proklamiert werden.

Zunächst ist dieser Niedergang stilistisch offenkundig. Während das Gefühl überwuchert und der Verstand jegliche Herrschaft verliert, wird die Sprache üppig, wild, barock. Das ist alles wie im Fieber gedacht und geschrieben, in einem jähen überstürzenden gewaltsamen Stil, in einem zerfahrenen arhythmischen flackernden Tempo. Wenn Nietzsche fortfahren sollte, mit diesem Stil die Litteratur zu beeinflussen, so wäre eine Anarchie der Sprache die nächste Folge. Bei den Nachbetern wird sein Überschwang zum barocken Schwulst. Die unechten Phrasen einer nicht ungefährlichen hysterischen Lyrik sind auf diesen Einfluss zurückzuführen. Gerade dichterische Naturen würden gut thun, Werke wie den Zarathustra sich in eine umso trocknere und kältere Prosa zurückzuübersetzen, je mehr diese dunkel symbolischen mystischen Gesänge zur Nachahmung reizen. Der Einsicht in den intellektuellen Gehalt dieser Dichtung ist vielleicht geeignet, die Kraft zu verleihen, sie nicht nachzuäffen.

Je tiefer man in die späteren Werke eindringt und die fortschreitende seelische Zerrüttung des Autors wahrnimmt, desto tiefere Wehmut ergreift das Herz, dass dieser bis vor kurzem noch so tapfere Mensch im selbstgeopferten Weihrauch seines Geniekultus unrettbar untergehen musste. Es stimmt traurig, zu sehen, wie Nietzsche langsam alle Relationen zu seiner Umgebung, seiner Zeit, seiner Kultur verliert, während seine Geniesucht immer beängstigendere Dimensionen annimmt. In den kurzen Augenblicken, in denen er frei von Schmerzen und Delirien war, feierte er Orgien der Gesundheit, versetzte sich in ein übermenschliches Glücksgefühl und träumte sich in einen Rauschzustand der Genialität hinein, der wie sein Krankheitszustand überhaupt pathologisch war.

Die Nietzscheapostel nun wollen mit allen Mitteln die dritte Periode kanonisieren. In ihr soll der eigentliche, der echte vorbildliche Nietzsche enthalten sein. Der frühere Nietzsche wird als Sklave fremder Meinungen hingestellt.

Man scheint sich der Konsequenzen und der Tragweite dieser Wertungsweise nicht bewusst zu sein. Denn wer den „unverfälschten", „originalen" Nietzsche auf jene Periode beschränkt und die in sie fallende Produktion auf den Schild erhebt, der gesteht damit nur ein, dass ihm nicht an der Herauslösung einer allgemein wertvollen Epoche im Leben Nietzsches gelegen ist, sondern nur an der originalen Epoche eben dieser Entwicklung. Ob diese gesunder oder kranker Natur war, kommt dabei nicht in Betracht, darnach wird nicht einmal gefragt. Die Logik ist vielmehr folgende: Nietzsche ist in diesen Jahren sein eigner Mensch, folglich ist das seine geistig höchste Epoche,

folglich ist die Verbreitung der Lehren, die in sie fallen, das wünschenswerteste Ziel. Wie schief das alles ist, liegt auf der Hand: Zuerst vindiziert man Nietzsche eine unabhängige Epoche — was in gewissen Grenzen zugegeben werden mag, aber für die hier zu treffende Entscheidung irrelevant ist —, dann hypostasiert man diese Epoche und verleiht ihr die leuchtenden Farben von Lebensfülle, Jugendkraft und Geistesmacht. Hat man sie so mit Gesundheit angestrichen und überschminkt, so preist man sie an als höchst nachahmungswürdig und lebenswert. So besteht die gewöhnliche Beurteilung der dritten Periode Nietzsches aus lauter Trugschlüssen. Und woher stammt diese Wertung? Aus dem nackten baren Geniekultus, aus einem bis zum Wahnwitz gesteigerten Individualismus. Denn das ist das merkwürdige: man nimmt diese Wertungen so hin, wie sie ausgegeben werden, man hat die Ehrfurcht davor, die ein Soldat vor der Parole hat, mit der er die Feldwache bezieht, man denkt gar nicht darüber nach, was das für eine Wertung ist, die in alledem zum Ausdruck kommt. Ganz unbefangen nimmt man Opium und Haschisch, als ob man damit die beste Nahrung von der Welt verspeiste. Und wenn einer den Geniepriestern rät, Wasser in den Wein zu schütten und zu überlegen, ob sie mit ihrer romantischen Trunkenheit dem Leben dienen, dann schreien sie das Wort Gotteslästerung in alle Lande und sind empört darüber, dass ihr Götterbild aus mystischem Purpurlicht in den unbestechlichen Blick des Tages getragen wird.

Es ist in der That eine höchst individualistische Wertung, die darin zum Ausdruck kommt; ihre Fehlschlüsse liegen klar vor Augen; weil Nietzsches dritte

Periode die selbständigste von allen ist, soll sie auch die nachahmungswürdigste und tüchtigste sein. Das ist absurd. Dann wäre jeder Irrsinn und Unverstand berechtigt, den sich irgend ein Mensch gerade in der Entwicklungsphase erlaubt, in der er am meisten sein eignes Ideal verwirklicht. Dann wäre jeder Wahn und jede Narrheit heilig gesprochen, die in eine Lebensstrecke fallen, von der man glaubt, dass der damit Begnadete in ihr am meisten sich selber gelebt hat.

Nietzsches Wertungsweise hat reichliche Früchte getragen. Es giebt keine allgemeingiltigen Werte mehr, es giebt nur noch einen individuellen Wert. Wer ihn nicht anerkennt, begeht eine Blasphemie.

Die Ungiltigkeit dieser Logik ist offenkundig. Indem man den Nietzsche der dritten Periode für sakrosankt erklärt, verherrlicht man alle jene psychischen Zustände, durch die er sich darin ausgezeichnet hat. Man propagiert den Geniekultus, den Glauben an die Inspiration, die Seligkeit der Verzückung, den Wahn, ein Gefäss übernatürlicher Wesen zu sein, man heiligt die Hallucination, die Ekstase und Exaltation, man impft den Irrsinn fort, dass es kraft „mystischer" Fähigkeiten erlauchte Menschen gebe, die hoch über der Masse thronen und mit dem Pöbel der Sterblichen nichts mehr gemein haben, man verbreitet damit den Gifttrank der Romantik und arbeitet damit nur der Dekadence in die Hände, die Nietzsche aus seinem schier unaustilgbaren Lebensinstinkt, aus seiner Gesundheitssehnsucht heraus, bekämpfte, ohne ihr entrinnen zu können.

Sind denn das Lebenswerte? Trägt denn jene Epoche den exemplarischen Charakter, dass sie als

die Epoche überhaupt sich in der Menschheitsentwicklung selbst geltend machen dürfte?

Hier ist ein Markstein. Hier trennen sich Wege. Es gibt keine Versöhnung dazwischen. Mögen die Berauschten ihre Strasse weiterziehen und dorthin einmünden, wo die ganze Dekadence ihr nur allzubereites Asyl gefunden hat, in den Katholizismus. Wer es aber für besser hält, den Dämon in der Seele zu bändigen, die überschwänglichen Gefühle nicht zur Brunst ausarten zu lassen, wer sich am Zügel hält und sich selbst beherrschen kann, wer den Gefühlsrausch nicht über die Gedanken Herr werden lässt und die Gewalten der Seele zur grossen Harmonie vereint und adelt, der gehe zum mittleren Nietzsche, dort sind ihm reiche Tische bereitet, an denen er sich sättigen kann.

Dabei ist es ganz gleichgiltig, ob die Parteigänger Nietzsches den Übermenschen oder die Wiederkunft als bleibendes Resultat ihres Meisters der Menschheitsentwicklung einimpfen wollen — es kommt gar nicht auf die Probe an, nicht auf die Frage, welches Lebensstück Nietzsches von grösstem Einfluss auf die Entwicklung sein wird. Dieser Einfluss kann gefährlich sein. Von dem Wirken einer Sache kann nicht auf ihre Güte geschlossen werden. Was gewirkt hat, braucht noch lange nicht gut zu sein. Die Güte einer Sache untersteht einem höhern Gerichtshof, als der Statistik. Wenn ein Litteraturjüngling sich ein Herrenmensch dünkt und Macht-Lyrik oder Übermenschendramen produziert, so ist damit die Tüchtigkeit seines „Ideals" nicht bewiesen.

Der Fall Nietzsche muss aus dem eignen Gedankenwerk dieses Autors beurteilt werden. Da

Nietzsche jedoch seine eigenen Werte fortwährend verschob, können sie kein Massstab sein; man wäre fähig, auf Grund der Thatsache, dass Nietzsche in seiner dritten Periode die Umwölkung der Inspiration als ein Zeichen der Gesundheit interpretierte, mit eben der Elle dieser Inspiration zu wirtschaften, aber die Täuschung wäre offenkundig. Der Produktionszustand stattete Nietzsche mit der Lebensfülle aus, nach der er sich in nüchternen Stunden so heiss sehnte. Aber was heisst das? Der Nietzsche des Niedergangs war ein armer, kranker, lebensuntüchtiger, physisch zerrütteter, ruinierter Mensch. Je elender seine physiologische Konstitution wurde, desto mehr griff er nach dem Mittel, das die Ärzte bei Schwerleidenden und Sterbenden anwenden. Er verordnete sich Champagner — er dichtete. Er verordnete sich die Inspiration, um nur auf Augenblicke jenes Glücks- und Lebensrausches teilhaftig zu werden, den ihm seine traurige körperliche Beschaffenheit versagte. Er soll Schlafmittel genommen haben — diese Delirien der Seele rührten von einem noch gefährlicheren Morphium her. Schliesslich konnte er die Entzückungen der Produktion überhaupt nicht mehr entbehren.

Was für eine exemplarische Bedeutung sollen diese Dinge haben? Ist denn die Welt ein Krankenhaus? Giebt es denn blos einen Typus Mensch? Den kranken elenden impotenten korrupten Typus? Sollte es wirklich keine gesunden Menschen mehr geben?

Im Ernst — es giebt Gesundheit auf der Erde. Es giebt überhaupt mehr Gesundheit, als sich Dekadents und Spitalweiber träumen lassen. Untersucht ein gesunder Mensch die Logik und die Zustände,

von denen die dritte Periode Nietzsches getragen wird, so wird er gegen den Produktionsvorgang an sich nichts einzuwenden haben. Ein psychischer Luxus ist und bleibt er immerhin. Als psychologische Thatsache ist er sehr reinlich zu erklären und darzustellen. Aber das darf man verlangen, dass das Gesundheitsgefühl — dessen unendliche, gar nicht in Normen einzuschnürende Variabilität ebenfalls zugestanden sei — schon auf der Basis des nicht von der Produktion durchschauerten Lebens bestehe. Das Fundament muss wohlgebaut und gesund sein. Um es auf den Künstler anzuwenden, der in diesem Fall kompetent ist, so wird dieser sein Lebensgefühl zunächst von einer tüchtigen körperlichen Grundlage aus empfangen. Das ist die billigste Forderung, die überhaupt ans Leben gestellt werden kann, dass man sich kräftig und wohl befinde und Grund habe, mit seinem Körper zufrieden zu sein, auch wenn er sich in seinem gewöhnlichen Zustand befindet. Tritt dann die Produktion ein, so mag sich dieses Lebensgefühl bis zu dithyrambischem Jubel steigern, nicht im Gegensatz zu jenem täglichen Zustand, sondern in völliger Übereinstimmung mit ihm, d. h. nur als eine graduelle Steigerung ein und desselben, dem Organismus schon ohnedies innewohnenden Lebensgefühls. Nun aber — das ist eine Forderung, die unbedingt feststeht, geradezu axiomatisch und imperativisch gilt und sich nichts abmarkten lassen darf — nun aber komme man nicht und stelle in jener Hochsteigerung der Gefühle ein absolutes Mass auf und verlange, das dieses aufrecht erhalten werden müsse. Das ist die sträflichste Begriffsverkehrung, die es giebt. Anstatt das für gewöhnlich herrschende Lebensgefühl als Aus-

gangspunkt und Wertmass für die Gefühlsvorgänge festzuhalten, soll im Gegenteil der Gefühlsrausch der Zustand sein, nach dem gewertet wird, an dem sich alles messen lassen muss. Das heisst einen Ausnahmezustand zum Herrn über konstante Lebensbedingungen machen. Die psychophysischen Vorgänge behalten in allen Fällen ihre Kontinuität, die Produktionsphasen aber sind diskontinuierlich — die Allgemeingiltigkeit, die zur Schöpfung von Lebenswerten nötig ist, kommt ihnen also nicht zu. Solange die physische Konstitution in Ordnung ist — ein allgemein anerkannter Wert, gegen den nur Dekadents sündigen — ist der Produktionszustand nur geeignet, das Lebensgefühl zu krönen. Wer aber in seiner korrupten Physis kein Glück mehr findet, sondern Gefühlskrämpfe und Gefühlsräusche braucht, der schafft keine Werte, sondern Korruption. Leben ist eben nicht identisch mit Ekstase. Wer nur in der Exaltation leben zu können glaubt, thut dies nur auf Kosten seines wirklichen Lebens. Die Depressionszustände, die jeder Ekstase unweigerlich folgen, finden sich in nichts weniger, als in einem schönen sieghaften wohlgeratenen Leibe. Der Körper des Dekadents verrät alles.

In der romantischen Epoche ist darum Nietzsche dem deutschen Volke misslungen. Es war ein Fehlversuch, ein Irrtum, eine Unzulänglichkeit.

Nietzsche wurde in dieser ganzen Charakteristik als natürlicher Mensch aufgefasst, der den allgemeinen geistigen und physischen Gesetzen unterliegt. Wer ihn unter die Halbgötter versetzt und ihm Sternbilder weiht, beweist damit nur seine rückständigen Anschauungen über das wirkliche Menschentum. Auch der

„Heilige", zu dem man Nietzsche gern erhöhen möchte, ist eine überwundene Form der Götterverehrung, ein mittelalterliches Ideal. Was Nietzsche in seinen wachen Stunden wollte, das war: ein ganzer und voller Mensch zu sein. Wer aus kritikloser Bewunderung und verzückter Anbetung heraus ihn zum „Heiligen" machen will, mag es thun. Die fortschreitende Entwicklung korrigiert solche Götzendiener sicherlich. Wer Weihrauch haben will, der möge darin ersticken. Nietzsche selber würde es niemand danken, der eine so unreinliche Luft um ihn verbreitet. Man kann ihn nicht mehr ehren, als indem man das Thatsächliche in seinem Leben ehrt.

Zwischen dem wirklichen Nietzsche und dem Phantom von ihm, das als Götzenbild verehrt wird, muss scharf unterschieden werden. Was würde Nietzsche zu dem Kultus sagen, der damit getrieben wird? „Sie kennen mich nicht und meine edelsten Worte wissen sie nicht. Sie ehren mich nicht mit ihren Ruhmreden, denn sie wissen nicht, wo ich allein geehrt werden kann. Ich war ein Mensch und sie haben mich zu einem falschen Götzen gemacht!"

Wird der mittlere Nietzsche der Apotheose seiner Niedergangszeit einen Damm vorsetzen können? Man soll es wenigstens hoffen.

Zum Schlusse werden alle Nietzsche-Apostel eifrig zugeben, dass es besser sei, ein guter Schriftsteller, als ein schlechter Gelehrter zu sein. Und der Schriftsteller Nietzsche ist in einer glänzenden uneingeschränkten Weise anerkannt. Weiter werden sie zugeben, dass, wenn man einmal kein guter Schriftsteller sein kann, es weit wünschenswerter ist, ein guter Gelehrter zu sein, als ein schlechter Schriftsteller. Womit über

das Wertverhältnis zwischen beiden nichts ausgesagt sein soll. Denn das Ideal der Verbindung ist doch der Gelehrte, der den Stil beherrscht und nicht der Schriftsteller, der gelehrt ist. Man fordert keine Gelehrsamkeit vom Schriftsteller, wohl aber Stil vom Gelehrten. Das wissenschaftliche Können des ersteren unterliegt keiner Feuerprobe, wohl aber das stilistische. Nun — die Vereinigung von Wissenschaft und Stil ist ein litterarisches Ideal, das heute allgemein anerkannt ist, aber noch nicht sehr zahlreiche Vertreter hat. Doch sind Gelehrte, die die Erkenntnisse ihrer schöpferischen Natur mit Sprachmeisterschaft vortragen, nicht selten. Die Frage nach dem wissenschaftlichen Charakter Nietzsches, die bei seinem Tode gestellt wurde, dürfte verfrüht sein. Dieser Charakter fällt gewiss nicht völlig mit seinen Urteilen über die Wissenschaft zusammen; aber er fällt auch nicht wesentlich über den Umfang hinaus, den sie von seinem Werke bedecken. Wer dieses Problem aufwirft, der überschätzt wahrscheinlich Nietzsche. Übrigens bringt man damit einen Massstab an ihn, einen Schmuck, der sich leicht in eine Pfauenfeder verwandeln dürfte. Ausserdem könnte es bedeuten, dass sich Nietzsche mit den Palmen der Wissenschaft bekränzen muss, um sein Prestige aufrecht zu erhalten. Was bedeutet es denn, dass die ehedem so geschmähte Wissenschaft citiert wird, um die problematische Lehre des morschen Mannes zu stützen? Dass das Prestige im Sinken ist. Warum verherrlicht man aber auch Nietzsche unausgesetzt als Philosophen, als Denker, als Forscher, dass für den eigentlichen Nietzsche, den Künstler, kaum noch etwas übrig bleibt!

In einer Zeit, in der sich alles mit Wissenschaftlich-

keit schmücken möchte, darf man solchen Versuchen wohl skeptisch gegenüber stehen. Es gilt als eine Ehre und Auszeichnung, einen wissenschaftlichen Charakter zu haben. Wer diesen bei Nietzsche hervorhebt, beeinträchtigt seinen eigenen Helden, und macht damit dem Geistesgebiete eine Konzession, von dem aus Nietzsche gerade nicht gewertet sein wollte. Ob die Wissenschaft diesen Willen respektiert? Vermutlich nicht. Und wenn sie bei ihrer Abschätzung auch den wissenschaftlichen Charakter Nietzsches untersucht, dann thut sie das aus milder Objektivität, nicht, um ihm aus einem anderen Geistesgebiet Ehrungen zu verleihen, nach denen Nietzsche nicht begehrte.

Dass Nietzsche eine Epoche hat, in der er sich dem Ideal der Vereinigung des guten Gelehrten mit dem guten Schriftsteller nähert, kann nicht bestritten werden. Wenn Nietzsche einen wissenschaftlichen Charakter hat, so fällt er in diese Epoche. Beschränkt man sich darauf, darunter die Fähigkeit zu klarem logischen Denken, zu ordentlichen reinlichen Schlüssen, zu Beobachtung und Wiedergabe von Beobachtungen zu verstehen, so könnte diese Epoche wohl wissenschaftlich genannt werden. Er ist in derselben so gut unabhängig, wie in der Niedergangszeit. Sollte die mittlere Epoche auch als nicht selbständig genug befunden werden, so würde dies trotzdem kein Argument gegen den Versuch bilden, das Leben Nietzsches umzuwerten, und die mittlere Epoche als die höchste aufzustellen. Denn was unter Selbstständigkeit begriffen wird, ist sehr relativer Natur.

Jene Epoche hat aber einen noch höheren Charakter, als den wissenschaftlichen. Sie hat — und damit tritt die Ästhetik wieder in ihre Rechte, — einen